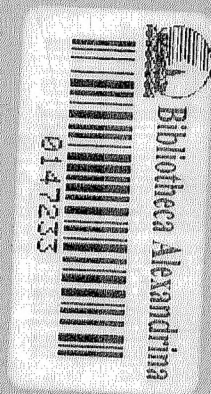


تطور الأدب الحديث في مصر

من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

الدكتور أحمد هيكمل



الطبعة السادسة

دار المعارف

13618

892.709

٥٥

هـ ك ل

تطور الأدب الحديث في مصر

من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

تأليف

الدكتور أحمد هيكل

أستاذ الأدب بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة



Special Department of the Faculty of Sciences
Cairo University

الطبعة السادسة

١٩٩٤



دارالمعارف

المكتبة العامة لاسكندرية
رقم المكتبة ٨٩٢.٧٠٩.٥٥٥
رقم التسجيل ١٤٤٩٧

الصفحة	الموضوع
١٦-١٣	مقدمة
٢٢-١٧	تمهيد - الحالة الثقافية والأدبية قبل العصر الحديث
٤٢-٢٣	الفصل الأول - فترة اليقظة
٣١-٢٥	أهم أسباب اليقظة
٢٦-٢٥	١ - أسلحة علمية للحملة الفرنسية
٣١-٢٦	٢ - أول الاتصال الفعلي بالثقافة الحديثة
٤٢-٣١	الأدب وأولى محاولات التجديد
٣٧-٣١	١ - الشعر
٤٢-٣٨	٢ - النثر
٨٧-٤٣	الفصل الثاني - فترة الوعي
٥٢-٤٥	أبرز عوامل الوعي
٤٦-٤٥	١ - اشتداد الصلة بالثقافة الحديثة
٤٨-٤٦	٢ - إحياء التراث العربي
٥٠-٤٨	٣ - مؤسسات سياسية ومجالات ثقافية
٥٢-٥١	٤ - الثورة الأولى
٨٧-٥٣	الأدب وحركة الإحياء
٦٦-٥٣	أولاً - الشعر
٥٨-٥٣	١ - الاتجاه التقليدي وبعض لمحات التجديد
٦٦-٥٨	٢ - ظهور الاتجاه المحافظ البياني
٨٧-٦٦	ثانياً - النثر
٦٨-٦٦	١ - الكتابة الإخوانية واتجاهها إلى التقليد
٧٠-٦٨	٢ - الكتابة الديوانية وميلها إلى الترسل
٧٥-٧٠	٣ - المقالة ونشأتها

الموضوع	الصفحة
٤ - الخطابة وانتعاشها	٧٨ - ٧٥
٥ - الرواية ونشأة اللون التعليمي	٧٨ - ٨١
٦ - المسرحية وميلادها	٨٢ - ٨٤
٧ - كتب الأدب وتجدها	٨٤ - ٨٧
الفصل الثالث - فترة النضال	٨٩ - ٢٢٩
حوافز النضال واتجاهاته	٩١ - ١٠٧
١ - من جرائم الاحتلال البريطاني	٩١ - ٩٨
٢ - مراحل النضال وطرائقه	٩٨ - ١٠٥
٣ - بعض معالم النضال المشرقة	١٠٥ - ١٠٧
٣ - الأدب بين المحافظة والتجديد	١٠٨ - ٢٢٩
أولاً - الشعر	١٠٨ - ١٦٥
١ - سيطرة الاتجاه المحافظ البياني	١٠٨ - ١٤٨
(أ) المحافظون والنضال	١١٢ - ١٣٣
من أجل الجامعة الإسلامية	١١٣ - ١١٦
علاقتهم بالحاكم	١١٦ - ١١٨
موقفهم من الإنجليز	١١٨ - ١٢٩
في الإصلاح السياسي	١٢٩ - ١٣٠
من أجل المجتمع	١٣٠ - ١٣٣
(ب) المحافظون بين الإسلاميات والذاتيات والمناسبات	١٣٣ - ١٣٥
(ج) عمود الشعر دعامة المحافظين	١٣٦ - ١٤٣
(د) تأثيرات حسنة وأخرى سيئة للاتجاه المحافظ	١٤٣ - ١٤٨
٢ - ظهور الاتجاه التجديدي الذهني	١٤٨ - ١٦٥
(أ) ريادة هذا الاتجاه	١٥١ - ١٥٦
(ب) موضوعات هذا الاتجاه	١٥٦ - ١٦١

الموضوع	الصفحة
(ح) أسلوب هذا الاتجاه	١٦٢-١٦١
(د) العاطفة في هذا الاتجاه	١٦٤-١٦٢
(هـ) التجديديون بين النظرية والتطبيق	١٦٥-١٦٤
ثانياً - النشر	٢٢٩-١٦٥
١ - المقالة وظهور أول طريقة فنية للنشر الحديث	١٧٤-١٦٥
٢ - الخطابة ونشاطها	١٨٢-١٧٤
٣ - القصص بين استلهام التراث ومحاكاة أدب الغرب	٢١٨-١٨٢
(ا) الرواية الاجتماعية المقامية	١٩٠-١٨٢
(ب) القصة التهذيبية البيانية	١٩٣-١٩٠
(ج) الرواية التعليمية التاريخية	١٩٧-١٩٣
(د) ميلاد الرواية الفنية	٢٠٤-١٩٨
(هـ) ميلاد القصة القصيرة	٢١٨-٢٠٤
٤ - المسرحية وأولوية الأدب المسرحي	٢٢٩-٢١٨
(ا) مسرحية المعتمد بن عباد	٢٢٣-٢٢٢
(ب) مسرحية علي بك الكبير	٢٢٦-٢٢٣
(ج) مسرحية أبطال المنصورة	٢٢٩-٢٢٦
الفصل الرابع - فترة الصراع	٤٢١-٢٣١
دوافع الصراع ومجالاته	٢٥٥-٢٣٣
١ - بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية	٢٣٩-٢٣٣
٢ - بين نشوة النصر ومرارة النكسة	٢٤٣-٢٣٩
٣ - نمو الحياة الثقافية	٢٤٨-٢٤٣
٤ - غلبة التيار الفكري الغربي	٢٥٥-٢٤٨
الأدب وغلبة الاتجاه التجديدي	٢٦٥-٢٥٦

الصفحة	الموضوع
٣٧٠-٢٦٦	أولاً - الشعر
٢٨٨-٢٦٦	١ - تجميد الاتجاه المحافظ البياني
٢٨٣-٢٦٦	(أ) من الناحية الموضوعية
٢٨٥-٢٨٣	(ب) من الناحية الفنية
٢٨٨-٢٨٥	(ج) محاولات تجديدية
٢٩٧-٢٨٨	٢ - انحسار الاتجاه التجديدي الذهني
٣٧٠-٣٩٧	٣ - ظهور الاتجاه الابتداعي العاطفي
٣٢٩-٣١٢	(أ) خصائصه المتصلة بالموضوعات
٣٤٤-٣٢٩	(ب) خصائصه من حيث الأسلوب
٣٥٢-٣٤٤	(ج) خصائصه في موسيقى الشعر
٣٥٤-٣٥٢	(د) خصائصه من حيث المضمون
٣٥٨-٣٥٤	(هـ) أهم مصادر تلك الخصائص
٣٦٠-٣٥٨	(و) ريادة هذا الاتجاه
٣٦٤-٣٦٠	(ز) مقاومة هذا الاتجاه
٣٧٠-٣٦٤	(ح) محاولات مسرحية وقصصية
٤٢١-٣٧٠	ثانياً - النثر
٣٩٧-٣٧٤	١ - المقالة وتميز الأساليب الفنية
٣٨٣-٣٧٩	(أ) طريقة طه حسين
٣٨٧-٣٨٣	(ب) طريقة العقاد
٣٩١-٣٨٧	(ج) طريقة الراجعي
٣٩٣-٣٩١	(د) طريقة الزيات
٣٩٧-٣٩٣	(هـ) طريقة المازني
٤١٣-٣٩٧	٢ - الخطابة وازدهارها

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

يبدأ العصر الحديث للأدب العربى فى مصر - بل للتاريخ المصرى كله - بتلك السنوات التى شهدت خروج البلاد من ظلمات العصر التركى ، لتفتح عيونها على نور الحضارة الحديثة ، ولتأخذ طريقها فى موكب المدنية المتقدمة . وذلك بعد أن أغمضت عيونها عن النور ، وعوقت خطاها عن السير زهاء ثلاثة قرون ؛ هى مدة الحكم التركى الكرىه .

ومن الممكن تحديد تلك البداية ، بسنوات الحملة الفرنسية (من سنة ١٧٩٨ م إلى ١٨٠١ م) أى بأواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر . وليس ذلك باعتبار الحملة الفرنسية خيراً أسدى إلى مصر ، بل باعتبارها عملاً عدوانياً مدبراً ، أثار فى مصر ما كمن من عناصر القوة . فقد اتخذت الحملة الفرنسية من العلم أسلحة ضمن أسلحتها ، ومن العلماء جنداً فى عداد جندها . ومن هنا رأى المصريون فى تلك الحملة علماً غير ما يعرفون ، وعلماء غير ما يعهدون ، وأدركوا خطورة ذلك كله عليهم إن لم يكن لهم مثله . فتطلعوا إلى نور الحضارة الحديثة ، وبدعوا التأهب للسير فى موكب المدنية المتقدمة . وهكذا كانت تلك الحملة تنبهاً غير مقصود لعناصر القوة فى الشعب المصرى العظيم ، تماماً كما تنبه عناصر المقاومة فى جسم الكائن الحى ، حين يتسلل إلى دمه مكروب يريد أن يفتك به ، فيتسلح الجسد بما فيه من قوى كامنة ، ويقاوم بما احتفظ به من حيوية محجة ، وحينئذ قد يكسب مناعة أقوى مع الزمن ، وصحة أتم على الأيام .

وقد تعاقبت السنون منذ تلك البداية. إلى عهدنا الحاضر ، ومر الأدب - والتاريخ المصرى كله - بفترات مختلفة ، لكل منها طابع خاص .

ولذا يحسن أن يقسم هذا العصر الحديث الطويل ، الذى يبلغ نحو قرن وثلاثى قرن ، إلى فتراته المختلفة ، التى يتميز كل منها - إلى حد كبير - بطابعه السياسى والاجتماعى والثقافى ، ثم بطابعه الأدبى ، نتيجة لذلك كله . وبهذا يتيسر الدرس ، ويكون أقرب إلى الدقة . وتلك الفترات هى :

الفترة الأولى : من الحملة الفرنسية إلى ولاية إسماعيل (من ١٧٩٨ إلى ١٨٦٣) .

الفترة الثانية : من ولاية إسماعيل إلى الثورة العربية (من ١٨٦٣ إلى ١٨٨٢) .

الفترة الثالثة : من الاحتلال البريطانى إلى نهاية ثورة ١٩ (من ١٨٨٢ إلى ١٩٢٢) .

الفترة الرابعة : فترة ما بين الحربين (من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩) .
الفترة الخامسة : من الحرب العالمية الثانية إلى قيام ثورة ٢٣ يولية (من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢) .

الفترة السادسة : من قيام الثورة إلى اليوم (من ١٩٥٢ إلى اليوم) .
وإذا تأملنا الفترة التى نعيشها اليوم ، وقارناها بما نعرف من تاريخ الفترات السابقة ، وجدنا الاختلاف يصل أحياناً إلى درجة التباين أو التناقض ، وخاصة إذا كانت المقارنة بين اليوم والأمس البعيد . وهذا من شأنه أن يثير تساؤلاً معقولاً ، وهو : كيف يمكن أن يندرج مثل هذا التاريخ الطويل المختلف الفترات تحت عصر واحد ؟ وكيف يمكن مثلاً أن يسمى كلٌّ من نتاج أوائل القرن التاسع عشر ونتاج الثلث الأخير من القرن العشرين « بالأدب الحديث » مع ما بينهما من خلاف ليس أقل من الخلاف بين القديم والحديث ؟

والجواب أن القديم والحديث من الأمور النسبية ، فها هو حديث اليوم ، سوف يكون قديماً فى الغد ، وما هو قديم اليوم ، قد كان حديثاً بالأمس . وكل ما فى الأمر أن تاريخنا الأدبى مرتبط بتاريخنا السياسى ، وقد اصطلح

على تسمية ذلك العصر الذى سلف تحديده « بالعصر الحديث » رغم أن أوائله أوشكت أن تفقد صفة الحداثة . . وإذن فهو عصر حديث ، لأنه يقابل ما كان من عصور قديمة ، ثم لأنه العصر الذى بدأ فيه فعلاً ما يسمى بتاريخ مصر الحديث ، وأخيراً لأنه منذ بدايته يخالف فى وضوح هذا التخلف المؤلم الذى فرض على الشعب المصرى من قبل ، خلال العهد التركى .

ومهما يكن من أمر ، فالمهم ليس الاسم ، وإنما هو الدرس ، وما دام أساس الدرس هو التمييز بين فترات ذلك العصر ، وتحديد سمات كل فترة وخصائص أديها ، فهذا يكفى .

وسوف أتناول فى هذا الكتاب الذى بين يدى القارئ « تطور الأدب الحديث فى مصر » من أول هذا العصر الحديث إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، أى خلال أربع فترات من هذه التى تؤلف هذا العصر . وقد اتخذت من الحرب العالمية الثانية نقطة انتهاء لهذا الكتاب ؛ لأنها — فى رأيي — بداية مرحلة جديدة فى الحياة الفكرية والأدبية ؛ فى سنواتها عُرِف كثير مما كان مجهولاً عن الاشتراكية وفكرها وأديها ، وفى أعقابها أخذ الاتجاه الواقعى الاشتراكى يجذب طائفة من المفكرين والأدباء المصريين . وهكذا لم يعد الفكر والأدب الغربيان ينفردان بالتأثير كما كان الحال قبل تلك الحرب ، وإنما ظهر مؤثر جديد له قوته وفعاليته مما سيتضح بجلاء فى الأدب المصرى بعد تلك الحرب . كل ذلك بالإضافة إلى ما وفد من مذاهب واتجاهات من الغرب ، وما نشأ من قيم وأفكار منذ تلك الحرب ، التى غيرت الكثير من المقررات والمواضعات ، الأمر الذى يجعل منها نقطة انتهاء لعصر ونقطة ابتداء لعصر جديد .

وسوف أحاول أن أعرض فى هذا الكتاب لكل الأنواع الأدبية التى عاشت خلال كل فترة ، وأن أتبع كل نوع فى تطوره من فترة إلى أخرى وذلك من خلال المؤثرات العامة التى وجهت الأدب كله ، ثم من خلال العوامل

الخاصة التي أسهمت في تشكيل كل نوع أدبي على حدة .

ونظراً لوفرة النتاج القصصي والمسرحي في فترة ما بين الحربين ، قد خصصت له كتاباً مستقلاً هو في الواقع مكمل لهذا الكتاب . وقد عرضت في الكتاب الثاني هذا النتاج عرضاً نقدياً يأخذ حقه من التفصيل ، بجانب ما اشتمل عليه هذا الكتاب الأول من عرض تاريخي قضت الضرورة أن يكون على شيء من الإجمال . وهذا الكتاب الثاني هو « الأدب القصصي والمسرحي - من أعقاب ثورة ١٩ إلى قيام الحرب العالمية الثانية » .

أما ما تبقى من فترات العصر الحديث - منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم - فأرجو أن أوفق إلى إنجاز دراسة عنها قريباً إن شاء الله .

والله الموفق . ومنه يستمد العون .

المؤلف

مقدمة

الحالة الثقافية والأدبية قبل العصر الحديث

كانت القرون الثلاثة التي سيطر فيها الحكم التركي على مصر ، قد عملت عملها في إغماض العيون ، وتكبييل العقول ، وعقل الإرادات ، وعقد الألسنة . فقد فرض الأتراك على البلاد نوعاً من الاحتلال هو في حقيقته محاولة لقتل البلاد مادياً وأدبياً . وذلك أن احتلالهم قد عمل على امتصاص كل خيرات الشعب ، ومصادرة جميع موارده ، وسجن أروع قدراته ، وتعويق أعظم ملكاته . وفي سبيل تنفيذ ذلك قد نقل الأتراك من مصر — أول احتلالهم — كثيراً من العلماء والفنانين ، وعديداً من الكتب والنقائس^(١) ، ثم تَرَكَوا الدُولَوين ، وجعلوا أهم الرياضات والأعمال الإدارية في أيدي الأتراك وأذنابهم من المماليك ، ثم أكثروا من فرض الضرائب ، وأهملوا كل إصلاح ، ولم يوجهوا أية رعاية إلى التعليم ؛ حتى لقد أغلقت المدارس بل هدمت وانتهت^(٢) . وكانت النتيجة أن انطفأت شعلة الحياة العلمية في البلاد ، إلا وميضاً ينبعث من الأزهر ، الذي ظل الملاذ لما بقي من علوم الدين واللغة ، وإن كان يعاني في تلك الآونة كثيراً من الجمود ، ككل مظاهر الحياة في ذلك العهد المظلم^(٣) . . . كذلك تعطلت الحركة الأدبية بل تمحجرت ، وانحرفت اللغة العربية بل فسدت ؛ فكثُر فيها التركي

(١) انظر : بدائع الزهور لابن إياس ، وتاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) انظر : تاريخ الحركة القومية للرافعي ج ١ والخطط التوفيقية لعلي مبارك ج ١ ص ٨٧ .

(٣) كانت قد نسيت العلوم الرياضية والطبيعية والعقلية ، بل أهمل كل تطوير أو ابتكار في الدراسات اللغوية والشرعية ، وأصبح كل النشاط ترديداً للقديم البالي ، ومحاولة من البعض لعمل حواشي وتقريرات ، كما فعل الصبان في حاشيته على الأشموني ، والزبيدي في تاج العروس .

والعامى ، وحادت عن قواعد الإعراب ، وابتعدت عن سلامة التركيب العربى الأصيل^(١) .

ومن هنا أصبح الأدب فى حالة من السقم تقارب الموت . . فكانت تمثله نماذج نثرية وشعرية هزلية ، ليس وراها أى صدق إحساس أو فنية تعبير ، بل ليس وراها حتى تقليد لتلك النماذج الرائعة ، من أدبنا فى عصور الازدهار ، وإنما هى نماذج شاحبة مفتعلة غالباً ، تغطى ركاكتها فى أكثر الأحيان ألوان من البديع ، كثيراً ما تبدو كأكفان ذات ألوان وتطاريز ، تلف أجداثاً وعظاماً نخرة .

وقد كان أغلب النتاج الأدبى لتلك الفترة ، يدور حول الأمداح النبوية والأمور الإخوانية ، والمرثى الباردة ، والمواعظ المباشرة ، وتسجيل بعض الأحداث فى لغة سقيمة . على أن الروح المصرية وبعض ومضاتها الفنية ، كانت تلوح فى بعض النماذج الفصحى حيناً ، وتنفس عن نفسها عن طريق الأدب الشعبى أحياناً . وكان هذا الأدب الشعبى ممثلاً فى الموال ، والأغنية ، والسيرة الشعبية ، التى كان منها الدينى « كسيرة السيد البدوى » أو « سيرة سيدى إبراهيم الدسوقى » أو « قصة سيدنا على ورأس الغول » ، كما كان منها التاريخى البطولى مثل « أبى زيد الهلالى » و « عنتره » و « الظاهر بيبرس » و « سيف بن ذى يزن » . بل غلب هذا الاتجاه حتى أصبح لقب الشاعر يطلق عادة على شاعر الرماية ، الذى يقص تلك الأشعار على الناس فى المقاهى والمحافل . وهذا يؤكد أن الروح الفنية عاشت كامنة فى ضمير الشعب ، تنتظر الجو الملائم للانطلاق الرائع .

ويكفى لتصوير المستوى العلمى ، وما بلغه من تخلف حينذاك ، أن نقرأ ما حكاه الجبرقى عن دهشته البالغة هو وبعض إخوانه ، خلال زيارتهم

(١) اقرأ على سبيل المثال : بدائع الزهور وعجائب الدهور لابن إياس ، وعجائب الآثار فى التراجم والأخبار للجبرقى ؛ فالأول يمثل صدر العصر التركى ، والثانى يمثل آخره ، وكلاهما يكتب بلغة تبعد كثيراً عن الاستقامة ، مما يصور فساد اللغة طيلة هذا العهد المظلم .

للمعمل علمي من معامل الفرنسيين ، وحضورهم بعض التجارب هناك . فقد تحدث الجبرتي عن ذلك كله وكأنه يتحدث عن عمل من أعمال السحر . . . يقول الجبرتي في حديثه عن المعمل وبعض التجارب العلمية التي كان يجريها الفرنسيون : « . . . وأفردوا مكاناً في بيت حسن كاشف جرّس لصناعة الحكمة والطب الكيماوي . ومن غريب ما رأيته في ذلك المكان أن بعض المتقيدّين لذلك ، أخذ زجاجة من الزجاجات الموضوعة فيها بعض المياه المستخرجة ، فصب منها شيئاً في كأس ، ثم صب عليها شيئاً من زجاجة أخرى ، فعلا الماء ، وصعد منه دخان ملون حتى انقطع وجف ما في الكأس ، وصار حجراً أصفر ، فقلبه على البرجات حجراً يابساً أخذناه بأيدينا ونظرناه ، ثم فعل كذلك بمياه أخرى فجمد حجراً ياقوتياً ، ثم أخذ مرة شيئاً قليلاً جداً من غبار أبيض ووضعه على السندال وضربه بالمطرقة بلطف ، فخرج له صوت هائل كصوت القربانة ، انزعجنا منه فضحكوا منا . . . ولهم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة ، ينتج منها نتائج لا يسعها عقول أمثالنا » (١) .

كذلك يكفي لتصور المستوى اللغوي أن نقرأ بعض ما كتبه ابن إياس (٢) أو الجبرتي ، وإن كان الجبرتي يمتاز بكثير من الروح المصرية ذات الومضات الفنية ، التي تلوح أحياناً من خلال التهافت اللغوي . ومن ذلك قوله متحدثاً عن بعض الولاة : « وما اتفق له أن بعض التجار أراد الحج ، فجمع ما عنده من الذهبيات والفضيات واللؤلؤ والجوهر ومصاغ حريمه ، ووضعه في صندوق وأودعه عند صاحب له بسوق مرجوش ، يسمى الخواجا على القيومي ، بموجب قائمة أخذها معه مع مفتاح الصندوق ، وسافر إلى الحجاز ، وجاور هناك سنة ،

(١) انظر : عجائب الآثار للجبرتي ج ١ ص ٣٥ - ٣٦ .

(٢) لابن إياس كتابة تقرب من العامة أحياناً ، مثل قوله عن ثورة بعض الجنود « فصاروا يسبوا ملك الأمراء سباً فاحشاً وكان سبب ذلك أنه كان لهم ثلاثة أشهر جامكية منكسرة ، فنفق عليهم شهرين وتأخر لهم شهراً واحداً فقالوا ما نسافر حتى ينفق علينا الشهر المنكسر ، وإلا نزلنا نهبنا المدينة وشوشنا على الناس » ، انظر : بدائع الزهور ج ٥ ص ٣٠٢ .

ورجع مع الحجاج ، وحضر إليه أحبابه وأصحابه للسلام عليه ، وانتظر صاحبه الحاج على الفيومي فلم يأت ، فسأل عنه فقيل له : إنه طيب بخير ، فأخذ شيئاً من التمر واللبن والليف ووضعه في منديل ، وذهب إليه ودخل عليه ووضع بين يديه ذلك المنديل ، فقال له : من أنت ، فأني لا أعرفك قبل اليوم حتى تهاديني ؟ فقال أنا فلان صاحب الصندوق الأمانة ، فجحد معرفته وأنكر ذلك بالكلية ، ولم يكن بينه وبين بينة تشهد بذلك ، فطار عقل الجوهرى ، وتحير في أمره ، وضاق صدره ، فأخبر بعض أصحابه ، فقال له : اذهب إلى كجك محمد أوده باشه ، فذهب إليه وأخبره بالقصة ، فأمره أن يدخل إلى المكان الداخلى ولا يأتى حتى يطلبه ، وأرسل إلى الفيومي ، فلما حضر إليه بشّ في وجهه ورحب به وآنسه بالكلام الحلو ، ورأى في يده سبعة مرجان فأخذها من يده يقلبها ويلعب بها ثم قام كأنه يزىل ضرورة وأعطائها لخادمه وقال له : خذ خادم الخواجا صحتك ، واترك دابته هنا عند بعض الخدم ، واذهب صحبة الخادم إلى بيته ، وقف عند باب الحريم وأعطهم السبعة أمانة ، وقل لهم : إنه اعترف بالصندوق الأمانة . فلما رأوا الأمانة والخادم ، لم يشكوا في صحة ذلك . وعندما رجع كجك محمد إلى مجلسه ، قال للخواجا : بلغنى أن رجلاً جواهرجى أودع عندك صندوقاً أمانة ثم طلبه فأنكرته ، فقال : لا وحياة رأسك ، ليس له أصل ، وكأنى اشتبهت عليه ، أو أنه خرفان وذهلان ، ولا أعرفه قبل ذلك ولا يعرفنى ، ثم سكتوا ، وإذا بتابع الأوده باشه والخادم داخلين بالصندوق على حمار فوضعه بين أيديهما ، فانتقع وجه الفيومي واصفر لونه ، فطلب الأوده باشه صاحب الصندوق ، فحضر فقال له : هذا صندوقك ؟ قال : نعم ، قال له : عندك قائمة بما فيه ؟ قال : معى ، وأخرجها من جيبه مع المفتاح ، فتناولها الكاتب وفتحوا الصندوق ، وقابلوا ما فيه على موجب القائمة ، فوجدت بالتأهم ، فقال له : خذ متاعك واذهب . ثم التفت إلى الخواجا الفيومي — وهو ميت في جلدته ينتظر ما يفعل به — فقال له : صاحب الأمانة أخذها ، إيش جاسوسك ؟

فتمام . ينفض غبار الموت وذهب « (١) .

وأخيراً يكفي لتصوّر حال الشعر وما منى به - في الأعم الأغلب - من هزال وتستر وراء بعض المحسنات ، أن نقرأ مثل هذين البيتين لبعض الشعراء في وفاء النيل :

النيل في مصر أوفى في توت حادى وعاشر
والناس قد أرخوه لله جبر الخواطر (٢)

فالشاعر ليس عنده شيء يقوله إلا التأريخ للعام الذى أوفى فيه النيل ، وكان عام ١١١٧ هـ . وهو ما أجهل الشاعر نفسه - وأجهلنا معه - ليرمز إليه بحروف الشطر الأخير من البيتين (٣) .

على أن بعض نماذج الشعر كانت تخلو من المحسنات التى فى مقدمتها التأريخ ، وتأتى مجرد سرد مجانب لأبسط مقومات الشعر ، بل غير سالم من الانحراف اللغوى . وإن اشتدل أحياناً على الروح المصرى اللطيف . ومن ذلك قول الشيخ حسن البدوى :

كن جارَ كلبٍ ، وجار الشرّة اجتنب
ولو أخاك من أم يبرى وأبى

(١) انظر : عجائب الآثار الجبرق ج ١ ص ٩٧ .

(٢) انظر : عجائب الآثار الجبرق ج ١ ص ٣٠ .

(٣) لكل حرف من الحروف الهجائية رقم يقابله ؛ فالشاعر يأتى بكلمات ذات حروف يؤدى حاصل جمعها إلى الرقم المطلوب . والحروف تقابل بالأرقام هكذا :

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل	م	ن	س	ع
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠
ف	ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ				
٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠				

وعلى هذا تكون حروف كلمات الشطر الأخير متقابلة بـ ٦٥ + ٢٠٥ + ٨٤٧ والمجموع هو ١١١٧ .

أهم أسباب اليقظة

١ - أسلحة علمية للحملة الفرنسية :

كانت الحملة الفرنسية ترى إلى تكوين إمبراطورية شرقية قوية مستقرة^(١) ، لذلك اتخذت العلم سلاحاً ضمن أسلحتها ، وحشدت العلماء جنوداً ضمن جنودها^(٢) . وكان من مظاهر ذلك أن أنشأ العلماء الفرنسيون المصاحبون للحملة في مصر ، مراكز للأبحاث الرياضية . ومراصد فلكية ، ومعامل كيمائية ، كما أنشأوا بعض المصانع ومعامل الورق ، ثم مجمعاً علمياً لدراسة أحوال مصر الطبيعية والجغرافية ، والاجتماعية والاقتصادية ، والتاريخية والثقافية ، وكان ذلك أساساً لإمداد الحكومة الفرنسية بالمعلومات والتوجيهات والإحصاءات والحرائط ، ولتأكيد الوجود الفرنسي في مصر وإقامته على دعائم من العلم والخبرة . . كذلك أقام الفرنسيون مطبعة عربية وأصدروا صحيفتين فرنسيتين ونشرة باللغة العربية ، كما أقاموا أيضاً مسرحاً للتمثيل ، كانوا يقدمون فيه رواية فرنسية كل عشر ليال ، وفتحوا مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين ، ومكتبة عامة جمعوا فيها ما حملوه معهم من كتب وما جمعه من مساجد مصر وأضرحتها . وكانوا يدعون بعض المصريين إلى مشاهدة ما بها من كتب ، كما كانوا يدعونهم إلى مشاهدة بعض تجاربهم العلمية ، وذلك لتأليف قلوبهم وإيهامهم بأنهم جاءوا لتحضيرهم والنهوض بهم^(٣) .

ولعل مما يرتبط بهذه المظاهر ، تشكيلهم للديوان ، الذي كان يضم تسعة

(١) انظر : تاريخ الحركة القومية ج ١ ص ٦٦ .

(٢) انظر : تاريخ الحركة القومية ج ٢ ص ٧٩ ، ١١٨ .

(٣) اقرأ في الأعمال العلمية والفنية للحملة الفرنسية : تاريخ الحركة القومية ج ١ ص ١١٨

إلى ١٥٦ .

أعضاء من علماء الأزهر ؛ وذلك للعمل على استتباب الأمن ، والتظاهر بأن الشعب يشارك في حكم نفسه^(١).

وبلاحظ أولاً ، أن أغلب تلك المظاهر الثقافية متصل بالعلم العملي ، كما يلاحظ ثانياً ، أن جميعها جاءت في صورة عدوانية ضمن الحملة الفرنسية الغازية . ومن هنا لم يكن لها تأثير فعلي في وصل المصريين بالثقافة الأوروبية ، وبخاصة الثقافة الأدبية ، وإنما اقتصر تأثير كل هذه المظاهر على الإثارة أو الإيقاظ ؛ حتى أحس البعض بوجوب التغيير وتطلع إلى التسلح بوسائل أفضل ، وهذا ما عبر عنه الشيخ حسن العطار^(٢) بقوله حينذاك : « إن بلادنا لا بد أن تتغير أحوالها ويتجدد ما بها من العلوم والمعارف »^(٣).

٢ - أول الاتصال الفعلي بالثقافة الحديثة :

كان محمد علي جندياً ألبانيا مغامراً ، قد جاء إلى مصر ضمن الحملة التركية التي اشتركت في إخراج الفرنسيين سنة ١٨٠١ م . وقد امتدت أطماعه إلى الاستقلال بمصر أولاً ، ثم تأسيس إمبراطورية كبيرة ثانياً . واستطاع بدهائه ومكره أن يخدع القوى الشعبية التي ظهرت قوتها أثناء مقاومة الفرنسيين ، حتى ولته تلك القوى حاكماً على البلاد سنة ١٨٠٥ م . وما لبث أن خان تلك القوى ، فاضطهد زعماءها وعلى رأسهم السيد عمر مكرم ، كما غدر بالمماليك فنكل بهم في مذبح القلعة . ورأى أن الحاجة ماسة إلى قوة مسلحة تخمد القوى الشعبية التي يدين لها بعرشه ، وترهب بقايا المماليك الذين ينازعونه سلطانه ، كما تحميه من تركيا التي تملك عزله ، وإنجلترا التي تهدد أطماعه^(٤). فعمد إلى إنشاء جيش قوى ، وعمل كل ما من شأنه أن يحيط هذا الجيش

(١) انظر : المصدر السابق ج ١ ص ٩٥ وما بعدها .

(٢) هو من كبار علماء الأزهر ، ومن تولوا مشيخته ، وقد عاصر الحملة الفرنسية وكان على صلة ببعض علمائها . وهو أستاذ لرفاعة الطهطاوي . وقد توفي سنة ١٨٣٥ م .

(٣) انظر : الخطط التوفيقية لعل مبارك ج ٤ ص ٣٨ .

(٤) اقرأ عن محمد علي بالتفصيل في : تاريخ الحركة القومية للرافعي ج ٢ ص ٣١١ وما بعدها ؛ وج ٣ .

بأسباب القوة ، فأنشأ مدرسة حربية ، ثم مدرسة للطب ليقوم أبنائها بعلاج الجيش ، ثم أنشأ مدرسة للصيدلة ، وأخرى للطب البيطرى . وأخرى للهندسة . كما أنشأ عدداً من المدارس الابتدائية والتجهيزية (١) .

وقد استقدم محمد على - أول الأمر - الأساتذة الأجانب للتدريس فى المدارس المختلفة ، ونظراً لعدم معرفة هؤلاء بلغة البلاد أو معرفة التلاميذ بلغتهم ، فقد استعان بالمترجمين من السوريين والمغاربة وغيرهم (٢) .

كذلك أرسل محمد على البعثات إلى أوروبا ، ليقوم أبنائها فيما بعد بمطالبة الجيش ، وللتدريس فى تلك المدارس التى هى فى خدمة الجيش . وقد تعددت البعثات وتنوعت ، بين هندسية وطبية وزراعية وصيدلية وقانونية وسياسية وكياوية ، كما كان منها بعثات للتخصص فى الطباعة والحفر والميكانيكا وغيرها (٣) .

وهكذا كان أول لقاء عملى بين المصريين والثقافة الغربية فى العصر الحديث . وقد أنتج هذا اللقاء ثماراً طيبة ؛ فقد عاد هؤلاء المبعوثون بعلم جديد وعقلية جديدة إلى بلادهم ، فعلموا فى المدارس وعملوا فى المصالح ، وترجموا وألفوا وخططوا ، وبهذا وضعوا أساس الحركة الثقافية والأدبية الحديثة . كما بدءوا تطوير اللغة بما ترجموا إليها من علوم حديثة . وبما أمدوها به من مصطلحات جديدة ، ثم بما عبروا عنه من أفكار وموضوعات متنوعة . أكثرها يتصل بالحياة ، ويرتبط بموكب الثقافة الإنسانية المتطورة .

وكان من أجل مظاهر ذلك ، مدرسة الألسن التى اقترح إنشاءها رفاعة الطهطاوى ، وعُهد إليه بإدارتها . وكانت تعنى بدراسة اللغات الفرنسية

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ١٩ وما بعدها ، وتاريخ التعليم فى عصر محمد على لأحمد عزت عبد الكريم .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ٣٠ ، ١٦٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٠ - ٢١ ، وتاريخ التعليم فى عصر محمد على لأحمد عزت عبد الكريم ص ٤٣٤ - ٤٥٣ .

والإيطالية والتركية والفارسية ، إلى جانب آداب اللغة العربية والتاريخ والجغرافيا والشريعة الإسلامية والشرائع الأجنبية .

وقد استطاعت مدرسة الألسن بفضل خريجيها ، أن تترجم كثيراً من الكتب القيمة ، كما ترجم رفاة رسائل عديدة في مختلف الفنون والعلوم ، وترجم كذلك بعض قطع من الشعر الفرنسي ، من بينها نشيد « المرسيليز » ، وترجم دستور فرنسا وعلق عليه بوعى لمفاهيم الحرية وحقوق المواطنين ونظام الحكم^(١) .

ولعل من أهم المظاهر الثقافية التي عرفت في تلك الآونة ، إنشاء المطبعة الأميرية سنة ١٨٢٢ ، ثم إصدار صحيفة سميت أولاً باسم « جورنال الخديو » ، ثم أخذت اسم « الوقائع المصرية » . وكانت تحرر أولاً بالتركية والعربية ، ثم صارت تكتب بالعربية وحدها^(٢) .

وليس من شك في أن تلك الألوان الثقافية قد أثمرت ثماراً طيبة منذ تلك الآونة ، رغم ما كان من نكسة للثقافة وتعويق للفكر في عهد عباس الأول وسعيد ، على اختلاف في درجة التعويق ، ومظهر النكسة بين هذين الحاكمين الرجعيين^(٣) .

(١) تاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٤٧٨ وما بعدها . وقرأ عن رفاة في : رفاة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى ، والمخطط التوفيقية لعلى مبارك ج ١٣ ص ٥٣ ، وقراهم مشاهير الشرق ج ٣ ص ١٩ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعي ج ٤ ص ٤٧٠ وما بعدها .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٣ ص ٦٣ وما بعدها ، وأدب المقالة الصحفية في مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ١ ص ١١٠ ، ١٢٦ ، ١٢٧ . وتاريخ الحركة القومية للرافعي ج ٣ ص ٥٣٧ - ٥٣٨ .

(٣) أغلق عباس المدارس بما في ذلك مدرسة الألسن ، واستدعى أعضاء البعثات ونفى رفاة الطهطاوى إلى السودان ، وأمر أولاً بقتل الترجمة على التركية ، ثم ألغاه نهائياً . أما سعيد فزعم أنه أتاح بعض الفرص للمصريين بإلغاء نظام الاحتكار وإباحة الترقى في الجيش إلى رتبة ضابط ؛ فإنه قد ألغى ديوان المدارس ، وأوقف مطبعة بولاق وعطل حركة الترجمة والنشر . اقرأ : تاريخ التعليم في مصر - عصر عباس وسعيد ، لأحمد عزت عبد الكريم .

وهناك ملاحظات على تلك الحركة الثقافية التي كانت في عهد محمد علي ، منها أنها دارت - قبل كل شيء - حول الجيش ولم تتجه أساساً إلى إضاءة الحياة المدنية ، ومنها أنها عيّنت أولاً بأبناء الأتراك والمماليك ، وكان حظ أبناء الشعب منها ضئيلاً ، ومنها أنها اهتمت - أكثر ما اهتمت - بالجوانب العملية والمادية ، ولم تعط إلا القليل للجوانب النظرية والأدبية .

ولهذا كله لم يكن تأثير تلك الحركة الثقافية على الحياة الفكرية والأدبية قوياً ، وخاصة إذا ذكرنا أن الشعب كان في ذاك العهد يعاني من سوء الحالة الاقتصادية ما لا يمكنه أن يفرغ لفكر أو يقبل على أدب ؛ فقد نزع محمد علي الأرض من يد الفلاحين وأصبح هو المالك لكل شيء ، أما الناس عنده فهم أشبه بآلات تعمل لتنتج له ما يرضى طمعه ، كما كان الولى هو صاحب الأمر في كل شيء ، وليس للشعب رأى في أمور بلده ، بعد نفي الزعامات الشعبية واضطهاد العناصر الوطنية ؛ وحكم الشعب حكماً استبدادياً غاشماً .

وأهم الثمار التي جنت من هذه الحركة الثقافية هي ظهور جماعة من المثقفين المصريين ، الذين نهلوا من ثقافة الغرب وعرفوا لغته وبعض أدبه ، وأصبحوا يمثلون - آخر الأمر - لوناً جديداً إلى جانب اللون التقليدي الممثل في علماء الأزهر حينذاك . وهؤلاء المثقفون الجدد سيقومون هم وتلاميذهم بزيادة التيار الثقافي الجديد والتبشير بحياة أدبية جديدة ، رغم ما حدث من تعويق وانتكاس في عهدي عباس وسعيد على ما سبقت الإشارة إليه (١) .

وربما كان من ثمار تلك الحركة كذلك ، انتعاش اللغة العربية بعض الانتعاش ، وتجدها بعض التجدد ، وذلك لأنها أصبحت لغة العلوم الحديثة ولغة الصحافة الجديدة ووسيلة الأفكار والنظم الوافدة ؛ فانتعشت للمصطلحات العلمية والفنية ، ومالت أكثر إلى الموضوعية ، وتخلصت نوعاً من الركاسة والتكلف . وربما كانت تلك بداية اللغة العربية الحديثة المتطورة (٢) .

(١) اقرأ الهامش السابق .

(٢) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢١ .

الأدب وأولى محاولات التجديد

أما الأدب فقد ظل - في جملته - على ما كان عليه من قبل ، فكان أبرز الأدباء طائفة من الشيوخ ذوى الثقافة التقليدية ، ومن عاشوا على التراث الأدبي المتصل بالعهد التركى . ولم يظهر من بين أصحاب الثقافة الحديثة من يمثلون اتجاهاً مقابلاً فى الأدب للاتجاه القديم ، كما حدث فى العلم ؛ لأن التحول كان تحولاً علمياً ، لم يمس الحياة الأدبية مساً واضحاً . ومع ذلك فقد ظهر فى كتابات قلة من ذوى الثقافة الجديدة بعض لمحات تجديدية جديدة بالتسجيل فى الشعر والنثر على السواء وهذا تفصيل القول فى كل من الفنين الأدبيين .

١ - الشعر :

كان أكثر الشعر من هذا اللون التقليدى المتخلف الردىء ، الذى يستر هزاله وتهاوته بألوان من المهارة اللفظية ، والحيل اللغوية ، والحسنات البديعية المتكلفة ، كعمل أبيات تقرأ من اليسار كما تقرأ من اليمين ، أو أبيات كل كلماتها معجم الحروف ، أو كل كلماتها مهمل الحروف ؛ وكعمل أبيات أوائل حروفها تؤلف بيتاً آخر أو أبياتاً من الشعر ، أو تدل على اسم معين أو تاريخ خاص ؛ وكعمل أبيات كل كلماتها مبدوءة بحرف معين ، أو كل كلماتها مفرقة الحروف ، وما إلى ذلك .

ومن النماذج السائرة فى هذا الاتجاه ، أغلب أشعار الشيخ على الدرويش^(١) ؛

(١) أقرأ ترجمته فى : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢١٢ ، والآداب العربية فى القرن التاسع عشر للويس شيخوخ ج ١ ص ٧٩ ، وأعيان البيان للسندوبى ص ٤٦ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الفتى حسن ص ٥٦ .

فهو مثلاً يتغزل ببنتين بادئاً كل الكلمات فيهما بحرف العين ، فيقول :
 عَلَيَّ عَلَيَّ عَيْنِكَ عَذْلُ عَوَازِلِ
 عَذَابُ ، عليها عند عاشقها عَذْبُ
 عِدَارِكَ عُدْرِي ، عَجْبُ عِطْفِكَ عُدَّتِي
 عِيُونُكَ عَضْبِي عَادَ عَائِبَتَا عَضْبُ^(١)

ومثلُ الشيخ على الدرويش كثيرون ، مثل الشيخ محمد شهاب الدين المصري^(٢) ، الذي يقول في الوصف ، جاعلاً كل همه أن يأتي بكل الكلمات مفرقة ، مع ما أمكن من الجناس :

رَاحَ دَنِ أَدْرَتَ أَمْ ذَوْبَ وَرِدٍ رَقَّ إِذْ دَارَ دُونَ آسٍ وَوَرِدٍ
 رَبِّ رَوْضٍ أَرَاكَ دَوْحَ أَرَاكَ دُونَ أَوَاقٍ وَرَدِهِ رَاقٍ وَرِدِي
 إِنْ ذَوَى زَارُهُ وَازَنَ رُوَاهُ دُرٌّ وَدَقِّ وَرَدَّةً آيَّ رَدِّ^(٣)

وقد كانت بعض نماذج الشعر في تلك الفترة تخلو من الألاعيب والمحسنات ، ولكنها تأتي سطحية الفكرة ، مهزوزة الصورة فاترة التأثير . ومن ذلك قول الشيخ حسن قويدر^(٤) :

يَا طَالِبَ النَّصِيحِ خُذْ مِثْنِي مُتَحَبِّرَةً تُلْقَى إِلَيْهَا عَلَى الرَّغْمِ الْمُقَالِيدُ
 عُرُوسَةٌ مِثْنِ بَنَاتِ الْفِكْرِ قَدْ كُسِّيتْ مَلَاخَةٌ وَلَهَا فِي الْخُلْدِ تَوْرِيدُ
 كَأَنَّهَا وَهْنِي بِالْأَمْثَالِ نَاطِقَةٌ طَيْرٌ لَهُ فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ تَغْرِيدُ
 احْفَظْ لِسَانَكَ مِنْ لَغْوٍ وَمِنْ غَلَطٍ كُلُّ الْبَلَاءِ يَهْدِي الْعَضْوُ مَرَصُودُ

(١) ديوان السيد على الدرويش ص ١٧ .

(٢) اقرأ ترجمته في : الآداب العربية للويس شيخو ج ١ ص ٨٤ وما بعدها ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٢١٣ ، وأعيان البيان السندوني ص ٢٥ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغني حسن ص ١٦ .

(٣) ديوان السيد محمد شهاب الدين ص ٦ .

(٤) اقرأ في ترجمته : الآداب العربية للويس شيخو ج ١ ص ٥٣ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٢٣٢ - ٢٣٣ ، وأعيان البيان للسندوني ص ١٧ .

واحد من الناس لا تركز إلى أحد فالخلل في مثل هذا العصر مفقود
بساوطين الناس في ذا الدهر قد فسدت فالشر طبع لهم والخير تقليد^(١)

على أن نماذج قليلة من شعر تلك الفترة كانت أقل تكلفاً ، وأكثر قرباً
من روح الشعر ، ومن تلك النماذج قول الشيخ حسن العطار^(٢) راثياً :

أحاديثُ دهرٍ قد ألمَّ فأوجعا وحلَّ بناذى جمعنا فتصدعا
لقد صال فينا البين أعظم صولة فام يخل من وقع المصيبة موضعا
وجاءت خطوب الدهر ترى فكلما مضى حادث يعقبه آخرُ مسرعا
وحل بنا ما لم نكن في حسابه من الدهر : ما أبكى العيون وأفرعا
خطوب زمان لو تمادى أفلها بشامخ رضوى أو ثبير تضرعنا
وأصبح شأن الناس ما بين عائد مريضاً وثانٍ للحبيب مشيعا
لقد كان روض العيش بالأمن يانعا فأضحى هشياً ظله متشعنا
أحسن ألا يبذل الشخص مهجة ويبكى دما إن أفنت العين أدمعا
وقد سار بالأحباب في حين غفلة سرير المنايا عاجلا متسرعا
وفي كل يوم روعة بعد روعة قلله ما قاسى الفؤاد وروعا^(٣)

ولعل السبب في قرب بعض نماذج قليلة كهذه من روح الشعر ، أن أصحابها
كانوا على شيء من الصلة بالشعر القديم الجيد . فالشيخ العطار مثلاً قد جمع
طائفة من أشعار ابن سهل الإشبيلي ، قد نشرت على أنها ديوان هذا الشاعر

(١) الآداب العربية للويس شيخو ج ١ ص ٤٩ .

(٢) اقرأ ترجمته في : تاريخ الجبرق ج ٤ ص ٢٣٢ ، والخطط التوفيقية ج ٤ ص ٣٨ ،

ومناهج الألباب المصرية لرفاعة الطهطاوى ص ٣٧٦ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان

ج ٤ ص ٢٣٢ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعي ج ٣ ص ٤٧٢ .

(٣) هذه الأبيات من قصيدة واردة في الجبرق ج ٤ ص ٢٣٢ - ٢٣٣ ، وهي في رثاء

الشيخ محمد الدسوقي .

الأندلسي الكبير^(١) . وهذا دليل على صلة هذا الشيخ ببعض نماذج الشعر القديم الجيد .

بل إن نماذج أقل من السابقة القريبة من روح الشعر ، قد ظهرت في أواخر تلك الفترة ، وتضمنت أوائل سمات التجديد ، وإن لم تكن من الشيوع بحيث تعد اتجاهاً . وكان أصحاب هذه النماذج ، هم بعض تلاميذ ذاك الجيل السابق ، وكانوا ممن أضافوا إلى ثقافتهم العربية ثقافة أجنبية . فقد نظم رفاعه الطهاوي^(٢)

(١) هو من شعراء القرن السابع الهجري عاش أكثر حياته في إشبيلية ، وكان يهودياً فأسلم ثم مات غريقاً وهو في رحلة بحرية . وكان معروفاً بركة الغزل وعدوبة الشعر . كما كان من الوشاحين الكبار .

(٢) ولد في طهطا سنة ١٢١٦ هـ (١٨٠١ م) ، وتنقل مع والده في بعض أقاليم الصعيد ، وحين توفي والده وهو صغير تولى أخواله تربيته ، وبعد أن حفظ القرآن ومبادئ علوم اللغة والدين قدم على الأزهر ، ودرس على كبار العلماء فيه ، وكان من أهم أساتذته الشيخ حسن العطار ، الذي كان يقرب رفاعه ويؤثره بدروس وتوجيهات علمية قيمة . وبعد أن قضى رفاعه في الأزهر ثمان سنوات . عين واعظاً وإماماً لإحدى فرق الجيش لمصرى ، وبعد نحو عام ، اختير إماماً للبعثة التعليمية الموفدة إلى فرنسا ، وكان الذي زكاه لهذه المهمة أساتذته الشيخ حسن العطار . وفي فرنسا لم يقنع بمهمة الإمامة بل تعلم اللغة الفرنسية ، وشارك أعضاء البعثة في الدرس ، بل فاقهم في ذلك ، والغالب أنه ضم إلى أعضاء البعثة منذ أهدى استعداداً فائقاً لهذه المهمة . وقد اتجه بصفة خاصة إلى إتقان الترجمة ، التي أجادها إجادة فائقة . وإلى ذلك درس التاريخ والجغرافيا والأدب والرياضيات والطبيعات والقوانين .

وبعد نحو خمس سنوات عاد إلى مصر ، فعين مترجماً في مدرسة الطب ومدرساً للترجمة بالمدرسة الفرنسية الملحقة بها ، كما أسند إليه إدارة المدرسة التجهيزية التي كانت تعرف بمدرسة المارستان . ثم نقل إلى مدرسة المدفعية بطره ، وعهد إليه بترجمة العلوم الهندسية والفنون الحربية ، ثم أعني من هذا العمل ، وأسند إليه أمر نظارة مكتبة المدرسة التجهيزية بالقصر العيني وكانت مكتبة كبيرة تحوى ١٥٠٠٠ مجلد معظمها بالفرنسية والإيطالية ، كما أسند إليه رئاسة فرقة الجغرافيا بهذه المدرسة وأخيراً نقل إلى رئاسة مدرسة الألسن ، التي ارتبط اسمها به ، والتي صارت أشبه بكلية آداب وحقوق وتجارة معاً ، وبعد نجاح باهر لمدرسة الألسن ، ألغيت في عهد عباس ونقل رفاعه إلى السودان للإشراف على مدرسة ابتدائية هناك . وقد ضاق صدر رفاعه بهذا الذي كما فجع في مدرسة الألسن . =

بعض الأشعار الوطنية ، كما نظم بعض الأناشيد الحماسية . كذلك نظم صالح مجدى^(١) - تلميذ رفاعه - طائفة من الأناشيد التى نراها فى نهاية ديوانه . وكل من الشعر الوطنى وشعر الأناشيد ، ذو طابع تجديدى واضح ، على الأقل إذا قيس بما كان من طابع الشعر فى تلك الفترة . وذلك أن الشعر الوطنى وشعر الأناشيد الحماسية ، فيه حديث عن الوطن بهذا المفهوم السياسى والحضارى الجديد ، وفيه كذلك تمجيد لهذا الوطن ، والحث على اقتدائه وبذل كل شىء فى سبيله . . . ثم إن الأناشيد بخاصة فيها - إلى جانب تمجيد الجيش - تلاوين فى موسيقى الشعر ، من حيث تنويع الوزن وتعدد القافية ، ورعاية تناسق خاص بين الأجزاء ، واختيار إيقاع ملائم ، يناسب الإنشاد الجماعى ، أو يساير خطوات الجند ومن إليهم . . . وكل هذا جديد ، يذكر بالفضل للرائد الطهطاوى وتلميذه صالح مجدى .

ومن نماذج شعر رفاعه الوطنى ، الذى يأتى متناثراً فى قصائده قوله :

ولئن حلفتُ بأن مصر لحسنه
وقطوفها للفائزين دوائى

= ولما ولي سعيد خلفاً لعباس ، أعيد رفاعه إلى مصر ، فحاول استئناف رسالته فعين ناظراً ثانياً للمدرسة الحربية ، ثم رئيساً لها فأدخل فيها كثيراً من العلوم المدنية ليعوض بها مدرسة الألسن ، حتى لقد ألحق بها قلماً للترجمة ، جعل عليه تلميذه صالح مجدى . . . ولكن المدرسة الحربية ألغيت بعد حين على يد سعيد وعطل نشاط رفاعه الجم . وقد ظل يغير منصب حتى عهد إسماعيل ، ثم عين عضواً فى « قومسيون الديوان » الخاص بالمدارس ، كما عين عضواً فى « القومسيون » الخاص بالنظر فى المكتبات . ثم اختير ناظراً لقلم الترجمة . وحين أنشئت صحيفة روضة المدارس جعلت تحت نظارته . وظل فى هذه المناصب حتى توفى سنة ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣ م) .

اقرأ ترجمته فى : الخطط التوفيقية لعل مبارك ج ١٣ ص ٥٣ ، ومشاهير الشرق لجورجى زيدان ج ٢ ص ١٩ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعى ج ٣ ص ٤٧٠ ، ورفاعه الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى .

(١) اقرأ ترجمته فى مقدمة ديوانه المطبوع ، وهى بقلم ابنه محمد ، والخطط التوفيقية ج ٨ ص ٢٢ ، والآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ١٨ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ١٩٤ .

والنيل كوثرها الشهى شرابه لأبركل البرّ في أيّمانى (١)
 وما يصلح شاهداً على ريادة رفاة لفن الأناشيد الحماسية قوله :
 يا أيها الجنودُ والقادة الأسودُ
 إن أمّكم حسودُ يعود هاهى المدمعـ

* * *

فكم لكم حروبُ بنصركم تروبو
 لم تثنكم خطوبُ ولا اقتحام معمعـ

* * *

وكم شهدتم من وعى وكم هزتم من بغي
 فن تعدى وطنى على حماكم يضرعـ (٢)

وما يلفت النظر ويحمل على الإعجاب ، ما نراه في بعض هذا اللون من شعر رفاة من تلاوين في موسيقى الشعر ، وخروج على رتبة النغم خروجاً لم يألفه الشعر العربى ، لا في عصر الشاعر ولا فيما قبله من عصور ، ولا نكاد نجد له شبيهاً إلا عند الأندلسيين الوشاحين المحيدين . وبمثل هذا اللون من الشعر ، يعتبر رفاة من رواد التجديد في موسيقى الشعر الحديث . ومن شواهد ذلك قوله :

يا حزبنا قمّ بنا نسودُ فنحن في حربنا أسودُ
 عند اللقا بأسنا شديدُ هامُ عدانا لنا حصيدُ
 حامى حمى مصرنا سعيدُ فى عصره مجدنا يعردُ
 يجنده المجددُ وسيفه المهندـ

(١) ورد هذان البيتان ضمن قصيدة لرفاعه فى : تخلص الإبريز فى تخلص باريز

(٢) هذا الشيد وارد فى مواقع الأفلاك رفاعه الطهطاوى ص ١٠ .

ونصره المؤيد وعزه المشيد

في عصره مجدنا يعود^(١)

فالشاعر فضلاً عن تلويته للقوافي في هذا النشيد ، قد استخدم بحرين ؛ إذ استخدم مخلع البسيط في الأَشْطَر الطوال ، واستخدم مجزوء الرجز في الأَشْطَر القصار ، وهذا ما لم يجرؤ عليه إلا أئمة التجديد من الوشاحين أنفسهم .

وأغلب الظن أن رفاة — رائد هذا الشعر الوطني ، ورائد فن النشيد بصفة خاصة — قد تأثر بما قرأ وسمع من شعر فرنسي وربما تأثر في هذا الباب بالذات ، بنشيد المارسييليز — نشيد الثورة الفرنسية المعروف — الذي ترجمه رفاة ضمن ما ترجم من آثار الفكر الفرنسي^(٢) . وأغلب الظن كذلك أن رفاة كان على معرفة ببعض نماذج الموشحات التي من خصائصها تنوع الأوزان والقوافي . وقد استطاع رفاة بدكاء أن يطوع هذا القالب الغنائي الأندلسي ، لمضمونات وطنية وحماسية ، فكانت بواكير الأناشيد في الأدب الحديث .

وخلاصة القول في شعر تلك الفترة إذن ، أن الطابع العام كان الطابع التقليدي المتخلف الرديء ، الذي منه نماذج تعتمد إلى الألاعيب والمحسنات ، كأكثر نماذج الشيخ الدرويش والشيخ الشهاب ، ومنه نماذج تنجو من الألاعيب والمحسنات ، ولكن تتورط في السطحية والاهتزاز والفتور ، وبالإضافة إلى هذا الطابع العام كانت توجد نماذج قليلة أقرب إلى روح الشعر ، كبعض نماذج الشيخ العطار ، ثم كانت توجد نماذج أقل ، تحمل بواكير التجديد ؛ كوطنيات الطهطاوى وأناشيده ، وكأناشيد تلميذه صالح مجدى . فهذه الفترة على طابعها التقليدي المتخلف الرديء ، قد حوت في آخرها بذور التجديد الشعري الذي سيتضح في الفترة التالية .

(١) انظر : رفاة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى ص ١٢٢ .

(٢) حول ما ترجمه رفاة متصلاً بالأدب ، اقرأ : رفاة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى

ص ١٨٢ وما بعدها .

٢ - النشر :

أما النشر فقد كان معظمه كالشعر في عمومته ، من حيث التقليدية المتخلفة . فهو غالباً يعبر عن موضوعات ساذجة ، ويتوقع في الرسائل والمقامات ونحوها ، من الأنواع التقليدية ، ثم هو يتستر بالمحسنات ، ولا يسلم كثيراً من التهافت . ومن أمثلة ذلك قول الشيخ على الدرويش من رسالة يهدد فيها أحد الشعراء بالهجاء :

« وإنني نصحتك نصيحة الشفيق ، لعلك من الغي تفيق ، فإن رجعت نجوت بالهرب ، وإلا فوحي من أخلاك من الأدب ، وجعل شعرك ضحكة للعجم والعرب ؛ أعمل فيك دققة من صناعة الآداب ، ما جاء بها أحد على ممر الأحقاب ، وما سمعها سامع إلا وحفظها ، ولا نظرها ناظر إلا ولحظها ، فإن حفظت عرضك فيها ، وإلا فأنا لها » (١) .

ومنه أيضاً - وإن كان أقرب نوعاً إلى الفن - قول الشيخ حسن العطار في رسالة :

« أما بعد فإن أحسن وثنى رقمته الأقلام ، وأبهى زهر تفتحت عنه الأكمام ، عاطر سلام يفوح بعبير المحبة نفحة ويشرق في سماء الطروس صبغة . سلام كزهر الروض أو نفحة الصبا أو الراح تجلى في يد الرشا الألى سلام عاطر الأردن ، تحمله الصبا سارية على الرند والبان ، إلى مقام حضرة المخلص الوداد ، الذي هو عندي بمنزلة العين والقواد ، صاحب الأخلاق الحميدة ، حلية الزمان الذي حل به معصمه وجيده » (٢) .

على أن بعض النشر قد خطا خطوة أبعد من تلك الأغراض الساذجة ، كما تحرر بعض الشيء من التهافت والمحسنات ، وأصبح يحمل زاداً فكرياً حيناً ، وتجارب إنسانية حيناً آخر ، ويحاول أن يأخذ شكلاً جديداً غير شكل الرسالة

(١) أعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغني ص ٦٤ .

(٢) إنشاء العطار ص ١٢ .

والمقامة وما إليهما . وكان باكورة ذلك كتاب « تخلص الإبريز في تلخيص باريز » لرفاعة الطهطاوى . هذا الكتاب الذى تحدث فيه رفاعة عن رحلته إلى باريس ، ووصف كثيراً من انطباعاته ومشاهداته ، كما نقل عديداً من المعارف والنظم والقوانين التى أعجب بها فى فرنسا .

ورغم أن الكتاب قد جاء مزيجاً من خصائص كتب الرحلات والكتب العلمية ، والتقارير الرسمية ، مع خلط تام من كل عنصر روائى ؛ فإن بعض الباحثين يعتبره البذور الأولى للرواية التعليمية فى الأدب الحديث ، وذلك لتقدمه ما قدم من معارف من خلال رحلة ؛ ثم تهيئده لأعمال جاءت بعد ذلك فيها الهدف التعليمى وفيها كثير من العناصر الروائية (١) .

والكتاب بعد ذلك ذو قيمة كبيرة من الناحية الفكرية ؛ فهو صورة لاحتكاك عقلية أزهرية مستنيرة بالحضارة الأوروبية ، وهو كذلك صورة لجرأة مثقف مصرى فى وصف قيم ديمقراطية وأنظمة دستورية رآها فى فرنسا ، وأعجب بها ، وأعلن هذا الإعجاب فى بيئة كانت تحكم فى تلك الآونة حكماً استبدادياً غاشماً (٢) . وقد ذكر رفاعة أن الذى نبهه إلى تأليف هذا الكتاب هو أستاذه الشيخ حسن العطار ، فهو يقول فى المقدمة : « فلما رسم اسمى فى جملة المسافرين ، وعزمت على التوجه ؛ أشار على بعض الأقارب والمحبين ، لا سيما شيخنا العطار — فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار — أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة ؛ ليكون نافعاً فى كشف القناع عن هذه البقاع » (٣) .

ويقول رفاعة معلقاً فى كتابه على ما أورد من نصوص الدستور الفرنسى :

« إن سائر الفرنسيسيين متساوون قدام الشريعة ، معناه سائر من يوجد فى

(١) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٥٢ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق ص ٥٧ .

(٣) تخلص الإبريز ص ٤ (طبعة وزارة الثقافة) .

بلاد فرنسا من رفيع ووضع ؛ لا يختلفون في إجراء الأحكام المذكورة في القانون ؛ حتى إن الدعوى الشرعية تقام على الملك ؛ وينفذ عليه بالحكم كغيره . فانظر إلى هذه المادة فإنها لها تسلط عظيم على إقامة العدل ، وإسعاف المظلوم ، وجبر خاطر الفقير ، بأنه كالعظيم نظراً إلى إجراء الأحكام . ولقد كادت هذه القضية أن تكون من جوامع الكلم عند الفرنسيين ، وهي من الأدلة الواضحة على وصول العدل عندهم إلى درجة عالية ، وتقدمهم في الآداب الحضارية ^(١) .

على أن لرفاعة عملاً آخر أكثر أهمية في هذه الناحية من ذاك الكتاب ، هذا العمل هو ترجمته « لمغامرات تليماك » Les Aventures de Telemaque التي كتبها القس الفرنسي فينيلون Fenelon — وقد سمي رفاعة الترجمة « مواقع الأفلاك في وقائع تليماك » . ولعل الأدب العربي الحديث لم يعرف ترجمة لرواية فرنسية قبل ترجمة رفاعة لتلك الرواية ، وهكذا تأتي أهمية تلك الترجمة أولاً من حيث إنها أول مظهر من مظاهر النشاط الروائي في مصر خلال العصر الحديث ، ثم تأتي أهميتها ثانياً من حيث ما اشتملت عليه من نقد لاستبداد عباس الأول ، ومن دعوة محجة للمصريين إلى التآزر والاتحاد للمقاومة والخلاص ، ثم تقديم لبعض قيم الديمقراطية ومبادئ الحرية ^(٢) . فقد ذكر رفاعة أنه قصد بترجمة تليماك : « إسداء نصائح إلى الملوك والحكام ، وتقديم مواعظ لتحسين ساوك عامة الناس » . ولكن يلاحظ بوضوح أنه اختار هذه الرواية بالذات لكونها أنسب الأعمال لحاله وموقف عباس منه ، حين اضطهده ونفاه إلى السودان . ولذا نرى رفاعة في تليماك يتحدث عن الملك المصري الذي ينفي « منظور » إلى السودان بسبب بعض الوشائيات ، ثم يتحدث عن ملك جديد يتولى الملك بعد الملك السابق ويطلق سراح جميع الأسرى ^(٣) . وهو في ذلك يشك أن يتحدث عن نفسه ونفي عباس له ، وتطلعه إلى حاكم عادل يأتي بعد عباس .

(١) انظر : تخلص الإبريز ص ٨٠ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ٥٧ - ٦٠ .

(٣) انظر : وقائع تليماك ص ١٨ وما بعدها .

ونراه فى موضع آخر يقول : « الملك هوولى الأمر فى الرعية ، يأمر وينهى ، وأحكام المملكة وقوانينها تجرى عليه . . وإذا أساء الاستعمال تغل يده ؛ فإن الأهالى سلمته الشرائع وديعة بشرط أن يكون أباً للرعايا بموافقتها » (١) .

وهو هنا يوشك أن يسمى عباساً ويحرض عليه .

وفى موضع ثالث يقول : « . . . فالحكمة الإلهية التى أوجدت البرية من العدم ، تحب أن تكون بينهم رابطة تربطهم بالاتفاق والاتحاد ، وأن يكونوا إخواناً ؛ فإن جميع البشر أبناء رجل واحد ، انتشروا فى جميع جهات الأرض ، فإذا كلهم إخوان ، ومحبة الإخوان واجبة ، فويل لأهل الجحود الذين يتطلبون الفخار بسفك الدماء » (٢) .

وفى ذلك ما فيه من دعوة إلى التجميع وتعريض بالطغاة .

وأخيراً نلاحظ أهمية أخرى لهذه الترجمة ، وهى أن لغتها أسلس وأقرب إلى الجمال من لغة الكتاب الأول ؛ وذلك لتقدم أسلوب رفاة فى الفترة التى بين الكتابين (٣) . ومن هنا يعتبر الكتاب بالإضافة إلى كل ما تقدم ، خطوة فى سبيل تحسين النثر العربى وتطويره .

وأخيراً هناك ظاهرة جديدة بالتسجيل تتعلق بالأدب فى تلك الحقبة . وهى الالتفات من بعض الكتاب إلى موضوع الوطن والوطنية . بالمفهوم الحديث تقريباً ؛ فقد كان الوطن من قبل ذائباً فى جملة العالم الإسلامى أو دولة الخلافة ، وليس له دلالة خاصة . وبالتالى ليس هناك كتابات تدور حوله وتتغنى به . أما الآن ومع كتابات رفاة الطهطاوى بصفة خاصة ، فنحن نجد فكرة الوطن تبرز ، والتغنى به يبدأ ، حتى ليتمكن أن يعتبر ما كان من ذلك حجر الأساس

(١) المصدر السابق ص ٦٦ .

(٢) المصدر السابق ص ١٩٧ .

(٣) طبع تخلص الإبريز أول مرة سنة ١٨٣٤ ، وطبع مواقع الأفلاك أول مرة سنة ١٨٦٧ . فالملدة بينهما تزيد على ثلاثين عاماً .

أبرز عوامل الوعي

١ - اشتداد الصلة بالثقافة الحديثة :

كان إسماعيل مفتوناً بالحضارة الأوروبية ، قد شغف بها منذ كان يدرس في باريس ضمن من بعث بهم محمد على من أبناء الأتراك والشراكسة . فلما ولي أمر مصر سنة ١٨٦٣م^(١) أراد أن يهيئ لنفسه جوّاً ملائماً من الرفاهية الغربية ، كما أراد من جهة أخرى ، أن يوهم نفسه ويوهم الآخرين بأنه حاكم متحضر ، فأكثر من إنشاء القصور وإقامة الحفلات والأخذ بمظاهر الترف والبذخ ، كما حدث في حفلات افتتاح قناة السويس . كذلك أراد أن يحقق لنفسه ما أمكن من استقلال عن الخلافة في تركيا ، فأكثر من الهدايا والرشوات المرسلة إلى الآستانة ، لتجنب متاعب الخلافة وما يحيط بها من مؤامرات . وقد كلفه كل ذلك نفقات ضخمة ، وحمله على التورط في ديون كثيرة ، مما قوى النفوذ الأجنبي في البلاد .

وكان إسماعيل بالتالي ، يرى لزماً عليه أن يرضى الأجانب بشتى الطرق ويتملق مشاعرهم بمختلف الأساليب ، فأنخذ يحاول الظهور بالسلوك الأوروبي ، ويدعى السعى لجعل مصر قطعة من أوروبا ، وكان من مظاهر ذلك ، إعادة البعثات للتعليم في أوروبا^(٢) ، وفتح المدارس التي كانت أغلقت في عهدى عباس وسعيد . وقد استغل رفاة الطهطاوى وتلميذه على مبارك هذا التظاهر بالإصلاح عند إسماعيل ، فوجهاه إلى خدمة الشعب في ميدان التعليم ، فعملا على إعادة مدرسة الألسن ، وعلى زيادتها بمدرسة الإدارة التي صارت بعد ذاك مدرسة

(١) اقرأ في تاريخ إسماعيل وعصره : عصر إسماعيل لعبد الرحمن الرافعي .

(٢) اقرأ فيما يتصل بالتعليم في ذاك العصر : تاريخ التعليم في مصر - عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم .

الحقوقي ، كذلك عملاً على افتتاح كثير من المدارس الابتدائية والثانوية . ونتيجة لدعوة رفاة إلى تعليم المرأة ، افتتحت أول مدرسة للبنات . وحين رأى على مبارك أن الهوة قد اتسعت بين التعليم الجديد الممثل في المدارس ، وبين التعليم القديم الممثل في الأزهر ، وأن الأزهر بصورته التي كان عليها في تلك الآونة لم يعد صالحاً لإمداد التعليم الحديث بالمدرسين الأكفاء والمؤلفين الواعين ، أنشأ مدرسة عالية تجمع بين القديم الصالح والجديد الحلي ، ويكون من أغراضها إمداد الدولة بالمدرسين والمؤلفين المتطورين . وهكذا أنشئت دار العلوم ، وافتتحت سنة ١٨٧١ لتمثل اللقاء المتزن بين الثقافتين القديمة والحديثة ، ولتخرج من لا نزال نرى تعاقب أجيالهم وتتابع آثارهم في ميادين التعليم والتأليف ، وفي آفاق اللغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية^(١) .

ولقد ساعد على نشر التعليم الحديث ، وعى طائفة من المثقفين وإدارتهم أن الجهود الأهلية يجب أن تؤازر الجهود الرسمية ؛ فقد تألفت جمعية سميت باسم « اتحاد الشبيبة المصرية » سنة ١٨٧٩ ، ودعت إلى إنشاء المدارس لتعليم أبناء الشعب^(٢) . وبهذا تعددت المدارس بمختلف المستويات ، وخطت الحركة التعليمية خطوات واسعة ، وكان لذلك أثره في خلق طبقة كبيرة من المثقفين ، كما كان أثره في إنماء الوعي .

٢ - إحياء التراث العربي :

وكان من نتائج هذا الوعي النامي في تلك الفترة ، أن أحس كثير من المثقفين بوجوب إبراز عظمة بلادهم ، وإشراق تاريخهم ، ورفق ثقافتهم ، وجلال حضارتهم ، وأنهم هم وحضارتهم ليسوا عالة على ما جاء من الغرب ، وخاصة إذا كان ما جاء من الغرب ملكاً في حقيقته لأولئك الأجانب الذين يمثلون السيطرة والاستغلال والتعالي . وهكذا أراد هؤلاء المثقفون أن يواجهوا الثقافة

(١) اقرأ في تاريخ دار العلوم تقويم دار العلوم لمحمد عبد الجواد .

(٢) انظر تاريخ التعليم في مصر - عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم ص ٧٦ .

الغربية الوافدة بثقافة عربية أصيلة . ولم يكن من الممكن أن تكون الثقافة التي خلفتها عصور التخلف الأخيرة هي الثقافة التي يمكن أن تسد حاجة هؤلاء المثقفين حينذاك ، أو تصلح لمواجهة الثقافة الغربية المتحدية . ومن هنا اتجه هؤلاء المثقفون إلى التراث العربي القديم ، وإلى انتقاء جمهرة من روائعه لإحيائها ونشرها ، للاتكاء عليها في إرضاء الوعي النامي ، المتلهف إلى ثقافة عربية جيدة ، تقف أمام الثقافة الغربية الوافدة . وقد كانت نواة هذه الحركة « جمعية المعارف » التي ألفت سنة ١٨٦٨^(١) ، وما لبثت أن نمت نمواً سريعاً وعينت كثيراً بإحياء عدد كبير من الكتب التاريخية والأدبية العربية ، كما عينت بنشر طائفة من الدواوين الشعرية ، التي أنتجتها العصور العربية الزاهرة في المشرق والأندلس^(٢) .

وليس من شك في أن جمعية المعارف قد سارت على الدرب الذي بدأه رفاعة وبعض رفاقه قبل ذلك بسنوات ، حين تم على أيديهم إحياء بعض الكتب العربية^(٣) متأثرين بأساتذتهم المستشرقين^(٤) .

وقد ساعد تلك الجمعية على إحياء ما أحيى من كتب التراث ودواوينه ،

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٨٠ .

(٢) من الكتب التي نشرتها جمعية المعارف : أسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير ، وتاج العروس في شرح جواهر القاموس ، وتاريخ ابن الوردي ، وشرح التنوير على سقط الزند ، وديوان ابن خفاجة الأندلسي ، وديوان ابن المعتز العباسي ، والبيان والتبيين للجاحظ ، وشرح الشيخ خالد على البردة ، ووسائل بديع الزمان الهمداني .

(٣) من الكتب التي نشرت على يد هؤلاء الرواد من قبل : تفسير الفخر الرازي ، ومعاهد التنصيص ، وخزانة الأدب ، ومقدمات الحريري ، انظر : الخطط التوفيقية ج ١٣ ص ٥٥ - ٥٦ .

(٤) كان سلفستر دي ساسي من أساتذة رفاعة ، وقد نشر كلية ودمنة ومقامات الحريري ورحلة عبد اللطيف البغدادي . (انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ١٤٨) .

ما كان لديها من مطبعة يسرت لها نشر تلك الكتب ، ومكنت القراء من الانتفاع بها على نطاق واسع .

ولما لم يكن من الميسور لجميع الناس اقتناء الكتب ، فقد اقترح على مبارك إنشاء دار تجمع فيها الكتب المتناثرة في الأضرحة والمساجد ، وما يمكن من المكتبات الخاصة ، ليقصدها الناس للقراءة والإفادة مما بها من ذخائر . وهكذا أنشئت سنة ١٨٧٠ « دار الكتب المصرية »^(١) التي لعبت هي الأخرى دوراً كبيراً في نشر الثقافة وإنماء الوعي ولفت أنظار المثقفين إلى ما في تراثهم وأدبهم من روائع .

٣ - مؤسسات سياسية ومجالات ثقافية :

وتبعاً لسياسة إسماعيل في الظهور بمظهر الحاكم التقدمي من جانب ، ولإرضاء الأجانب من جانب آخر ، أمر بإنشاء « مجلس شورى النواب » سنة ١٨٦٦ ، كما سمح لبعض الصحف بالظهور . وقد بدأت الصحافة أول الأمر رسمية أو بعيدة عن السياسة مثل « الوقائع المصرية » التي كانت تعتبر الجريدة الرسمية للدولة ، ومثل « اليعسوب » التي كانت مجلة طبية شهرية ، و« كروضة المدارس » التي كانت مجلة ثقافية أدبية نصف شهرية ، والتي كان يشرف عليها رفاة الطهطاوي ، ويفسح المجال فيها لمحاولات التلاميذ الأدبية ، كالتلميذ إسماعيل صبرى ، الذى سوف يصير من كبار شعراء الفترة التالية . ثم بدأت الصحافة تبعد عن الجانب الرسمى وتتصل بالسياسة ، وكانت أقدم صحيفة ظهرت على هذا النحو هي « وادى النيل » لعبد الله مسعود ، ثم تلتها « نزهة الأفكار » لإبراهيم المويلحى ومحمد عثمان جلال ، ثم « الوطن » لميخائيل عبد السيد ، ثم « أبو نضارة » ليعقوب صنوع ، هذا بالإضافة إلى ما كان يرد إلى مصر من صحف شرقية « كالجوائب » التي كانت تصدر في الآستانة لأحمد فارس الشدياق ، والتي كانت تنشر

(١) اقرأ حديث على مبارك عن دار الكتب فى : المخطط التوفيقية ج ٣ ص ١٤ .

بين موادها نماذج من نتاج كتاب مصريين^(١) .

وقد شهدت أيام إسماعيل هجرة عدد كبير من مسيحي الشام إلى مصر ، وكان ذلك فراراً من الاضطرابات التي حدثت سنة ١٨٦٠ . وقد جاء هؤلاء معهم حقد مرير على الخليفة التركي الذي عانوا من ضغوطه الشيء الكثير . كما كانت نفوسهم تتطلع إلى الحرية التي افتقدوها وتركوا بلادهم من أجلها ، وقد شجعهم إسماعيل على ذلك لما فيه من إضعاف لنفوذ الخلافة ، التي كانت ما تزال تلقى ظلها على مصر ، ثم لما فيه من خدمة غير مباشرة له ، وهي تحقيق أطماعه في التفرد بالبلاد ما أمكن . وكان في هؤلاء المهاجرين الشاميين طائفة من الأدباء والصحفيين ، أضافوا جهوداً إلى جهود المصريين في إنضاج الوعي ، بما كتبوه وأذاعوه . وقد كانت جهودهم الصحفية في المقام الأول في هذا الشأن .

ومن الصحف التي أصدرها هؤلاء المهاجرون الشاميون : « الكوكب الشرق » لسليم الحموي ، و « الأهرام » لسليم وبشارة تقلا ، و « مصر » و « التجارة » لأديب إسحق وسليم نقاش ، وغيرها^(٢) .

وقد كان هؤلاء المهاجرون الشاميون يأخذون غالباً طريقاً آخر غير طريق إخوانهم المصريين ، وإن كان الطريقان يبدوان طريقاً واحداً في الظاهر ؛ فعلى حين كان المصريون يهتمون بما هو عربي إسلامي ، ويؤمنون بأن في تراشهم أمجاداً يجب بعثها والالتكاء عليها في تلك المرحلة من تاريخهم ، كان المهاجرون الشاميون غالباً لا يميلون إلى هذا التراث العربي القديم ، لاتصاله بالإسلام الذي يمثله الخليفة عدوهم الأول . وهكذا سزاهم يشاركون المصريين في دعواتهم إلى التحرر والخلاص من كل ضغط وعسف ، ولكننا سزاهم في

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ، ص ٥٥ وقرأ في الصحافة المصرية : تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده .

(٢) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ، ص ٥٦ - ٥٧ وقرأ بتوسع في : تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده .

الوقت نفسه لا يضيقون بالأوربيين ضيق المصريين ، كما نراهم لا يهتمون بما هو عربي اهتمام المصريين ؛ بل نراهم يحاولون إحلال فكرة الوطن محل فكرة الخلافة ، والاستعاضة بالدعوة إلى التحرر من الخليفة عن الدعوة إلى التحرر من الاستعمار . وليس من شك أنه قد كان وراء كل ذلك خصومتهم العنيفة للخليفة . وكراهيتهم لكل ما يرتبط بالخلافة ولو من بعيد^(١) .

ومهما يكن من أمر . فقد أسهموا بمجهود مشكور في إنضاج الوعي ، وتطوير الصحافة ، وإدخال بعض الفنون إلى مصر . كما كان لما استلزمته صحفهم وصحف إخوانهم المصريين من مطابع ، أثر كبير في نشر الثقافة بصفة عامة .

وفي هذه الفترة كان قد جاء إلى مصر جمال الدين الأفغانى بآرائه الإصلاحية ودعوته التحررية ، ورأى فيه المصريون ، وإخوانهم الشاميون قوة تعين على ما يرجوه الجميع ، فالمصريون رأوا فيه الزعيم المسلم الداعى إلى الإصلاح الدينى والاجتماعى فتحمسوا له وتأثروا به ، والشاميون رأوا فيه الزعيم السياسى المنادى بالحرية ومقاومة الطغيان فالتفوا حوله وأفسحوا في صحفهم له . وهكذا كانت حركة فكرية أدبية نشطة كان لها أثرها المحمود في اللغة والأدب كما سنرى ذلك في حينه إن شاء الله . ولعل مما يرتبط بما كان من منضمجات للوعي ، تلك الجمعيات الثقافية المتعددة التى كانت مجالاً لتبادل الآراء ، ونشر الأفكار ، وبث الوعي ، واتساع رقعة الثقافة على وجه العموم . هذا بالإضافة إلى ما كان لها من أثر في إتاحة الفرصة للألسنة لتمرير على الخطابة وتحجيد القول وتطويع اللغة . ومن أشهر تلك الجمعيات « الجمعية الخيرية الإسلامية » التى أنشئت بالإسكندرية أولاً سنة ١٨٧٨ ، وكان من عمدها عبد الله النديم ، خطيب الثورة العربية^(٢) .

(١) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٨ - ٢٩ .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٧٨ وما بعدها .

٤ - الثورة الأولى :

وكانت السنوات الأولى من عهد إسماعيل سنوات هدوء نسبي ، قد أفاد منه الرواد المصريون ، في تثقيف الشعب قدر الطاقة ، وإنضاج وعيه ما أمكن . وقد كان مما ساعد على هذا الهدوء النسبي ، ارتفاع أسعار القطن المصري نظراً للإقبال عليه في الأسواق العالمية ، بسبب الحرب الأهلية في أمريكا^(١) . وكان إسماعيل في تلك السنوات يمثل الحاكم المستبد ، وبمساعده على استبداده انشغال الناس عنه ، بين رواد فكر ينشرون العلم وييسرون الثقافة وينفضون الغبار عن التراث ، وبين ملاك جدد يحاولون أن يربحوا لأنفسهم بعض ما يعوض خسائر الماضي .

إلا أن المسألة ما لبثت أن تأزمت في الفترة الأخيرة من عهد إسماعيل ، فقد كسدت الأسواق ، وكثر الدائنون ، وازداد النفوذ الأجنبي ، وانكشف الغطاء عن الاستغلال ، والفساد والتبديد ، والاستهتار بمقدرات البلاد . وكانت القوى الشعبية قد بدأت تستعيد وجودها من أيام سعيد ، حين عاد الفلاحون يملكون الأرض ، وحين أبيح للمصريين أن يصلوا في الجيش إلى مراتب الضباط^(٢) وكانت مدرسة الحقوق قد نهت كثيرين إلى الحقوق والقوانين ، كما كانت هي ودار العلوم والجمعيات الثقافية قد شحذت الألسنة وأنضجت الأقلام ، كذلك كان « مجلس شورى النواب » وغيره من قاعات القول المختلفة ، قد أتاح للأصوات أن ترتفع ، كما سمحت الصحافة للأقلام أن تجول وتصول .

ومن هذا كله كانت حركة وعي متأجج أخذ مظهرين ، أحدهما فكري انعكس على اللغة والأدب ، والآخر سياسي أدى إلى ثورة عسكرية شعبية في عهد توفيق ، تلك الثورة التي تعتبر الأولى في تاريخنا الحديث ، والتي قادها

(١) تاريخ مصر من الفتح العثماني لسليم حسن وعمر الإسكنداري ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٢١٤ .

الأدب وحركة الإحياء

ليس من شك في أن العوامل المختلفة التي نمت الوعي وأنضجته ، كانت ذات آثار واضحة في أدب تلك الفترة ، كما كان للوعي نفسه أعظم الأثر في خروج الأدب من طور إلى طور ، وانتقاله إلى مرحلة جديدة ذات سمات واضحة ، فالرسائل السالفة الذكر ، قد طوعت اللغة وقومتها إلى حد كبير ، ففتحت لها ميادين كانت مغلقة أو مجهولة من قبل ، وغذتها بموضوعات وأفكار وقضايا ، ووهبتها حياة ومرونة . ومنحتها قابلية للتعبير عن كثير من النواحي الفكرية والوجدانية . كما أن الوعي نفسه قد نفر الواعين من المستوى الذي كان قد وصل إليه الأدب في العصر التركي ، وامتد ظله الكثيب إلى الفترة التي تلتها ، كذلك حمل الوعي على البحث عن التراث ونفض الغبار عن روائعه . وكان لإحياء التراث على هذا النحو ، أثر كبير في إخراج الأدب من عصور الظلمات إلى عصور النور . وسوف يتضح ذلك بتفصيل القول في كل نوع أدبي على حدة .

أولاً - الشعر :

— الاتجاه التقليدي وبعض لمحات التجديد :

لم يكن من الممكن أن يتخلى كل الشعراء عن الطريقة التقليدية ، التي غلبت في الفترة السابقة . فقد وجد في هذه الفترة كثير من الشعراء ، ممن عاشوا على تراث الفترة السابقة ، وتلمذوا على بقايا العصر التركي ، لهذا نجد طائفة منهم لم يؤثّر وعي الفترة كثيراً عليهم . ولم يخرجهم تماماً عن تقليديهم فظلوا ينظمون الشعر على تلك الطريقة التقليدية ، السائرة في اتجاه الضحالة والتسّير بالمحسنات والألغيب كثيراً ، والآخذة بشيء من روح الشعر قليلاً . وقد كان أكثر هؤلاء الشعراء يتخذون الشعر وسيلة لكسب العيش ، ومن

هنا التصقوا بالولادة والحكام والرؤساء ، مداحين ومجاملين ؛ فكثرت في شعرهم المدح الفاتر ، وتسجل المناسبات التافهة ، التي تصل إلى التهنئة بمولود أو ختان غلام ، ولم يحققوا تطويراً يذكر في ميدان الشعر . وهكذا جاء شعرهم متردداً بين جاذبي التقليدية ، اللذين شهدتهما الفترة السابقة ، ممثلين في الشيخ الدرويش والشيخ العطار . أى أن هؤلاء التقليديين من شعراء فترة الوعي ، لم يكونوا واقفين شعرهم على المحسنات والألاعيب الساترة للتهافت ، كما لم يكونوا صارفين له إلى محاكاة القديم الجيد ، بل كان شعرهم مزيجاً من هذا وذاك على تفاوت في الدرجة بين شاعر وآخر ، بل على تفاوت في الدرجة بين قصيدة وأخرى من قصائد الشاعر الواحد .

ومن هذه الطائفة من الشعراء التقليديين الخالصين ، الشيخ علي أبو النصر^(١) ، والشيخ علي الليثي^(٢) . فالشيخ علي أبو النصر مثلاً ، ينظم أبياتاً على شكل لغز حول حرف التعريف «أل» فيقول في بعد تام عن الشعر وحقيقته :
إذا كنت في الآداب سيد من درى وفي محكم الألغاز أحسن من يدرى
فما كلمة فيها كلام وإنما لفي غاية الإشكال ياغرة الدهر
هي الحرف من حرفين واسم بمدة كذا الفعل منها لا يغيب عن الفكر
وفي قلبها في الأصل بعض فوائد ولكنه لا زال في حيز الهجر
وغايتها بدء لها عند ذى النهى وجملتها تأتيك في النظم والنثر^(٣)

وهو كذلك يتحدث عن مجلس النواب وأعضائه ، فلا يشغل نفسه إلا بالتأريخ لدورة من دورات انعقاده ، وهو يغالى في إظهار مهارته في هذا التأريخ ، فيجعل الشطرة الأولى من كل بيت ترمز بحروفها إلى التاريخ الإفرنجي وهو سنة ١٨٧٩ ، والشطرة الثانية من كل بيت ترمز إلى التاريخ

(١) اقرأ عن هذا الشاعر في : مقدمة ديوانه ، ترجمة بقلم أحمد خيرى ، وفي لويس شيخو

ج ٢ ص ١٣ - ١٦ .

(٢) اقرأ عنه في : تاريخ الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٩٨ - ٩٩ . وفي :

تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢١٩ - ٢٢٠ ، وفي شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد

ص ٩٩ - ١١٠ . (٣) أنظر : ديوان الشيخ علي أبو النصر ص ٩٠ - ٩١ .

العربي ، وهو سنة ١٢٩٦ . وفي ذلك يقول في ركافة وتهافت لا تغني عنهما
حلية التأريخ :

أعد لي ذكر من وعث الإمارة لأجمعهم ، وما احتاجت أمانة
منار الفضل إن دعت الدواعي سراة الملك أركان الإدارة
لهم في كل ناشئة ثبات وتدبير به ازدهت الوزارة
هم البصراء حيث تكون شوري لأنواع لهم فيها استشارة (١)

وهو أيضاً يمدح النبي صلى الله عليه وسلم ، فيثقل القصيدة بألوان من
الجناس توشك أن تقعح هذه الحلية البديعة بين كل كلمتين ، وهذا في
تكلف وتعسف يتنافى مع روح الشعر . وفي ذلك يقول :

حادي العيس نحو سربي سربي عل يوماً يُنال فيه العلاءُ
واحدًا واحدًا ودعني ووجدني إذ لأشجانها يهبجُ الحُداءُ
وتمسك بطيب طيبة وانزل بحمى تحتمى به الأنبياءُ
يا حياة النفوس حبك حسبي ولدائي العضال نعم الدواء
أولني ما به تلافى تلافى أنا ممن له إليك التجاء
إن في الظن أن يقيني يقيني من لظي ، حيث في غد بي يجاء (٢)

ثم هو بعد ذلك يقول بعض المأذج القليلة التي لا تعتمد على الألغاز ،
ولا التأريخ ولا المحسنات مع اشتغالها على روح الشعر . ومن هذه المأذج القليلة
قوله يصف كأساً أهديت إليه :

أهدى الحبيب لمن أحب قدحاً تحلى بالذهب
لو أفرغت فيه الطلا لأطل ينظره الحبيب
قد راق منظرُ حسنه ودعا له داعي الطرب
لما نظرت لشكله في رسم تيجان العرب
قبيلته وقبيلته ووعده بنت العنب (٣)

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٠٩ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٨ - ٩ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٠ .

ويمكن أن نرى شبيهاً بكل ذلك ، في شعر الشيخ على الليثي ، ومن سار في نفس الطريق من الشعراء التقليديين الخالصين .

على أن بعض التجديد قد ظهر كومضات مضيئة خلال أشعار بعض التقليديين فجاء شعرهم - في جملته - تقليدياً كسابقيهم ، غير أنه امتاز عن شعر أولئك الشيوخ ، بأنه لم يكن تقليدياً خالصاً . وهذه الطائفة الثانية كانت تتألف من نفر ممن أتيح لهم قدر من الثقافة الجديدة ، أو أتيح لهم حظ من الاتصال بحياة أكثر رحابة وأعظم انفساحاً . ويأتى في طليعة هؤلاء صالح مجدى ، الذى عرفناه في أواخر الفترة السابقة يجارى أستاذه رفاعة في نظم القصائد الوطنية وأولى محاولات الأناشيد الحماسية ^(١) ؛ فنحن نراه في هذه الفترة - فترة الوعى - يلتفت إلى بعض الموضوعات السياسية والاجتماعية ، فيقول فيها شعراً ناقداً ، يدل على وعى وصدق حس . ومن ذلك حديثه عن تغلغل الأجانب في البلاد واستئثارهم بعديد من مناصبها ، واستنزافهم لكثير من مواردها ؛ الأمر الذى تفاقم على عهد إسماعيل . وكان صالح مجدى في مثل هذا الشعر ، يعبر عن روح كل مصرى وثورته ، حيث يقول :

إذ ما زمانى بالقنا والقواضب	على سطا في مصر سطوة غاضب
حملتُ على أبطاله ببسالة	وبددتهم في شرقها والمغرب
ولى معه منذ الفطام وقائع	بأيسرها تبيض سود الذوائب
ومن عجب في السلم أنى بموطنى	أكون أسيراً في وثاق الأجانب
وأن زعيم القوم يحسب أنى	إذا أمكنتنى فرصة لم أحارب
وأنى أغضى عن مساو عديدة	له بعضها يقضى بخلع المناكب
وهل يُجعل الأعمى رئيساً وناظراً	على كل حربى لنا في المكاتب
ومن أرضه يأتى بكل ملوث	جهول بتلقين الدروس لطالب
ويغتتم الأموال لا لمنافع	تعود على أبنائنا والأقارب

(١) راجع ما كتب عن ذلك في الفصل السابق . (مبحث ١ - الشعر) .

ولا ينشئ عن مصر في أى حالة إلى أهله إلا بملء الحقائق
 فينبوا عن الأوطان فهي غنية بأبنائها عن كل لاه ولاعب^(١)
 بل إننا نرى صالح مجدى في بعض قصائده يهاجم إسماعيل هجوماً
 عنيفاً ، ويذكر استهتاره ، وتبديده لأموال الدولة على فجوره ولذائذه
 الرخيصة ، ثم يدعو الشاعر المصريين إلى التنبه واليقظة ، بل يحثهم على
 الثورة ؛ وفي ذلك يقول :

رمى بلادكم في قعر هاوية من الديون على مرغوب جوسيار
 وأنفق المال لا بخلا ولا كرمًا على بغى وقواد وأشرار
 والمرء يقنع في الدنيا بواحدة من النساء ولم يقنع بمليار
 ويكتفى ببناء واحد وله تسعون قصرًا بأخشاب وأحجار
 فاستيقظوا لا أقال الله عثرتم من غفلة ألبستكم ملابس العار^(٢)

كذلك نرى صالح مجدى كأستاذه رفاعه ، يتناول بالوصف بعض المخترعات
 الحديثة التي عرفتها تلك الفترة . ومن ذلك قصيدة في الباخرة ، التي سماها
 « الوابور »^(٣) . وأغلب الظن أن افتتاح قناة السويس ، وما سار بها من
 بواخر ، كان من أسباب الالتفات إلى مثل هذا الموضوع من مثل هذا
 الشاعر المستنير ذى الومضات التجديدية .

ويمكن أن يعد كذلك محمود صفوت الساعاتى^(٤) ، من هؤلاء الشعراء
 المستنيرين ذوى التقليدية غير الخالصة ؛ وذلك أنه بالإضافة إلى شعره الكثير
 الذى يتحرك في نطاق التقليدية بجانبها ، من ضحل يستخدم كثيراً من ألوان

(١) انظر : ديوان صالح مجدى ص ٢٢ - ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨٠ .

(٣) اقرأ قصيدة « الوابور » في ديوان صالح مجدى وقارنها بقصيدة مشابهة لرفاعة في :
 مناهج الألباب المصرية .

(٤) اقرأ عنه في : الآداب العربية للويس شيخوخ ج ٢ ص ١٧ - ١٨ ، وتاريخ آداب
 اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٢١٧ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن
 ص ٤٠ .

البديع والألاعيب ، إلى جزل يحوى كثيراً من روح الشعر — نقول إنه بالإضافة إلى هذا الشعر ، التقليدى بجانبه ، له بعض النماذج ذات الومضات ، الفنية الذكية . ولعل أهم هذه الومضات ، روح الدعابة والفكاهة المصرية ، التى تصل أحيانا إلى ما يشبه الرسم « الكاريكاتورى » . وببعض النماذج التى قدمها صفوت الساعاتى من هذا الشعر ، يمكن أن يعد مؤسسا للشعر الفكاهى فى الأدب الحديث . ومن تلك النماذج قصيدته التى يداعب فيها بعض الشيوخ النحاة ، الذين كانوا فى نظره يعيشون على مضغ المصطلحات ولو كها دون جدوى . وفى القصيدة يعرض الشاعر باستخدام مصطلحات النحاة ، ويقدم بعض التراكيب والصور الضاحكة ، التى ترد هنا على مسئولية صاحبها ، وناقل الكفر ليس بكافر . . يقول الساعاتى :

إذا ارتفعت بالنحو أعلام علمنا	جعلنا جواب الشرط حذف العمام
ليعلم من بالنصب يرفع نفسه	بأن حروف الخفض غير الجوازم
ويعلم من أعياء تصريف اسمه	بأن صرفناه كصرف الدراهم
نُصبنا على حال من العلم والعلا	وكنا على التمييز أهل المكارم
لأننا رأينا كل ثور معمم	يكلف قرنيه بنطح النعائم
يجرُّ من الإدلال فضل كسائه	كأن الكسائى عنده غير عالم
إذا نظر الكراس حرك رأسه	وصاح : أزيد قام أم غير قائم
وقال : المنادى لسم شرط مضارع	وظرف زمان ، نحو جاء ابن آدم
وجمعك للتكسير لسم إشارة	كقولك نام الشيخ فوق السلام ^(١)

٢ - ظهور الاتجاه المحافظ البياني :

وفى الوقت الذى كانت فيه هذه الطائفة من الشعراء ترتبط بالاتجاه التقليدى على اختلاف بينهم فى نسبة هذا الارتباط ، ومع اتضاح لبعض ملامح التجديد عند البعض ، مما جعل التقليدية خالصة عند أمثال الشيخ على أبى النصر والشيخ على الليثى ، وغير خالصة عند أمثال صالح مجدى وصفوت

(١) انظر : ديوان الساعاتى ص ١٧٣ - ١٧٤ .

الساعاتي ؛ نقول في هذا الوقت كانت طائفة أخرى من الشعراء ، قد نماوعها أكثر ، وصارت نفرتها من الاتجاه التقليدي أشد . ورأت هذه الطائفة أن المثل الشعري ، ليس ما خلفته عصور التخلف ، وأن التشبث بالألاعب اللغوية والمحسنات البديعية ، يجعل حقيقة الشعر تفلت من قبضة الشاعر . وقد كانت هذه الطائفة الثانية تجمع - غالباً - بين شيئين ، لم يتهيأ للطائفة الأولى . وأول هذين الشيئين ، هو عدم إلحاح الحاجة عليها للتكسب بالشعر ، تلك الآفة التي من شأنها أن تشد الشاعر إلى حاكم أو غنى ، وتجعله يقول لا ما يرضى الشاعر نفسه ، بل ما يرضى الحاكم أو ولي النعمة . ومن هنا يكون الإكثار من شعر المدح الملق . والمناسبات التافهة ، وما إلى ذلك مما لا يمس شعور الشاعر أو يصدر عن إحساسه الصادق . أما الشيء الثاني الذي كان - غالباً - يجمع بين هذه الطائفة الثانية من الشعراء ؛ فهو البعد شبه الكامل عن الثقافة التقليدية ، والقرب الشديد من الثقافة الحديثة ، هذا بالإضافة إلى الاتصال القوي بألوان من الحياة الحضرية . هذان العاملان ، بالإضافة إلى عامل تقدم الوعي والتفرد من الأنماط التقليدية ؛ جعل هذه الطائفة من الشعراء تبحث عن مثل للشعر غير المثل المتخلف ، الذي غلب على نتاج التقليديين ، ولم يكن من المستطاع أن يكون المثل الأعلى هو الشعر الأوربي ؛ وذلك لأنه لم يكن قد ترجم منه إلى العربية حتى ذاك الوقت ما يمكن أن يلفت النظر ، هذا بالإضافة إلى ما كان من توجس - في تلك الفترة - من هذه الوافدات الأجنبية ، التي ترتبط بهؤلاء الأجانب الممثلين للعدوان في كثير من مظاهر الحياة المصرية . . وهكذا لم يكن أمام تلك الطائفة من الشعراء الواعين الموفورين ذوى الثقافة والحياة العصرية ؛ إلا الشعر العربي القديم ، في صورته البيانية الجيدة ، التي خلفتها عصور الازدهار في المشرق والأندلس .. وكان ذلك متفقاً تماماً مع روح الفترة ، تلك الروح الواعية ، الباحثة عن أمجاد الماضي العربي المشرق ، لتتكئ عليها الأمة في كفاحها ، ولتجمع بها شملها ، وتقوى من

عزيمتها ، وتواجه بذلك كله مزاعم من ينكرون أصالتها وقوتها ويريدون أن يسلبوا كل مقدراتها . وقد تجلت هذه الروح بشكل آخر في حركة إحياء التراث ، التي قامت بها جمعية كجمعية المعارف ^(١) .

هذا ، وقد كان في طبيعة هذه الطائفة من الشعراء : البارودي ^(٢) وإسماعيل

(١) راجع ما كتب عن ذلك في المقال رقم ٢ من هذا الفصل .

(٢) ولد بمصر سنة ١٨٣٨ ، وكان أبوه من أمراء المدفعية في عهد محمد علي ، ثم كان مديراً لبربر وذنقله في السودان . وقد توفي الوالد بمحمود في الثانية عشرة من عمره ، ولكن أهله قاموا بعد أبيه بواجب تربيته ، فألحق بالمدرسة الحربية ، وحين تخرج لم يجد عملاً عسكرياً ؛ لأن البلاد كانت تجتاح حنة عباس وسعيد اللذين رجعا بالبلاد إلى الخلف . وقد انتهز محمود الفرصة فأكب على قراءة الأدب والشعر . ثم سافر إلى الآستانة وعمل بها في وزارة الخارجية . وحين زار لإسماعيل تركيا سنة ١٨٦٣ اختار البارودي في حاشيته ، فعاد معه إلى مصر ، ثم عين في سلاح الفرسان ، وسافر إلى فرنسا مع بعض الضباط ليشاهدوا استعراض الجيش الفرنسي السنوي ، وانتهز الفرصة فسافر إلى إنجلترا . وحين شبت ثورة ضد تركيا في جزيرة كريت سنة ١٨٦٦ ، رأى إسماعيل أن يساعد تركيا بفرقة مصرية ، وسافر البارودي ضمن ضباط هذه الفرقة . وحين أعلنت روسيا الحرب على تركيا سنة ١٨٧٧ ، أمدت مصر دولة الخلافة بعون عسكري ، كان البارودي ضمن قواده . وحين رجع إلى مصر عين مديراً للشرقية ، ثم محافظاً للعاصمة . وفي عهد توفيق عين البارودي وزيراً للأوقاف ، ثم وزيراً للحربية . ولكن البارودي ما لبث أن استقال ، ثم عاد وزيراً ، بل أسندت إليه رئاسة الوزراء . وحين شبت ثورة عرابي ، انضم إليها ، ولما أخفقت نتيجة الخيانات من خصومها وللغدر من الخديو والإنجليز ؛ قدم إلى المحاكمة ، ثم نفي إلى سرنديب ، وظل بها سبعة عشر عاماً وبضعة أشهر . وأخيراً صدر العفو عنه سنة ١٩٠٠ ، فرجع إلى مصر ، وتوفي سنة ١٩٠٤ . وقد خلف ديواناً طبعته من بعده أرملة ، كما خلف مختارات من الشعر العربي لثلاثين شاعراً ، وقد طبعها كذلك أرملة بعد وفاته .

اقرأ عنه في : مقدمة ديوانه طبعة دار الكتب ، بقلم الدكتور محمد حسين هيكل ، وشعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي للعقاد ، وفي الأدب الحديث لعمر الدسوقي ، والبارودي لعمر الدسوقي ، والأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ، ومهرجان البارودي ، وهو مجموع الأبحاث والدراسات التي أقيمت في المهرجان الذي أقامه مجلس رعاية الفنون والآداب .

صبرى (١) وعائشة التيمورية (٢) وإن كان البارودى أوضح الجميع أخذاً بهذا الاتجاه الجديد ؛ فهو أقواهم شاعرية ، وأعلاهم قامة ، وأغزرهم نتاجاً ، وأبعدهم عن التقليدية التى غلبت على كثير من شعراء تلك الفترة . ومن هنا يعتبر البارودى — بجدارة — رائد هذا الاتجاه الذى اتجه بأسلوب الشعر ، إلى الأسلوب القديم المشرق الحى ، البعيد عن التهافت والتستر بالمحسنات ، فهو مؤسس الاتجاه المحافظ البياني فى الشعر الحديث . وليس المراد بالمحافظة أى لون من التقليدية أو المحاكاة بمعناها الردى ، الذى تلغى معه الشخصية أو تغلق العيون والمشاعر عما يحيط بالشاعر ويمس نفسه ، وإنما المراد بالمحافظة اتخاذ النمط العربى المشرق مثلاً أعلى فى الأسلوب الشعرى . وهذا النمط تمثله تلك النماذج الرائعة من الشعر ، التى خلفها قسم الشعراء فى عصور الازدهار

(١) ولد بالقاهرة سنة ١٨٥٤ لإحدى الأسر المتوسطة ، وتعلم بمدرسة المبتديان ، ثم بمدرسة الإدارة ، ثم أرسل فى بعثة إلى فرنسا حيث نال ليسانس الحقوق من كلية إكس سنة ١٨٧٨ ، وتنقل بعد عودته فى مناصب القضاء ، ثم عين محافظاً للإسكندرية ، ثم رقى وكيلاً لوزارة العدل بعد ثلاث سنوات ، وظل بهذا المنصب حتى أحيل إلى المعاش سنة ١٩٠٧ . وكان منذ حداثة مولعاً بالأدب والشعر ، فلما أتاحت له فرصة الفراغ من المناصب الرسمية خلص لشعره وفنه حتى توفى سنة ١٩٢٣ ، وقد خلف ديواناً .

اقرأ عنه فى : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، وفى الأدب الحديث لعصر الدسوق ، والأدب المعاصر فى مصر للدكتور شوق ضيف .

(٢) ولدت بالقاهرة سنة ١٨٤٠ فى بيت الأسرة التيمورية ، والدها إسماعيل تيمور باشا ، كان يرأس القلم الأوربى فى ديوان الخديوى ، ثم كان رئيساً للديوان الخديوى كله ، وتلقت مختلف العلوم العربية فى بيت الأسرة على كبار الأساتذة ، كما تعلمت الفارسية والتركية . وقد اتجهت إلى الأدب والشعر فى سن مبكرة ، ولكن الحياة الزوجية ومسئولية الأمومة عوقها حيناً ، ثم ما لبثت أن انصرفت إلى هوايتها بعد وفاة زوجها واضطلاع ابنتها بشئون البيت . وقد ظلت تكتب الشعر بالعربية والفارسية حتى توفيت سنة ١٩٠٢ . وقد خلفت ديواناً فى كل من اللغتين .

اقرأ : الترجمة التى كتبها لها حفيدتها أحمد كمال زادة فى صدر ديوانها ، وقرأ عنها الأبحاث التى كتبها الدكتورة بنت الشاطىء والدكتورة سهير القلماوى والقصاص محمد تيمور ابن أخيها .

في المشرق والأندلس ، من أمثال أبي تمام والبحرّى والمتنبى من المشاركة ، وابن زيدون وابن خفاجة من الأندلسيين . والمراد بالبيانية ، إبراز الجانب البياني في الشعر بشكل واضح والاعتماد تحليله أساساً كعنصر من أهم عناصر الجمال فيه ؛ حتى ليقدم الجانب البياني على الجوانب المتعددة الأخرى ، التي يمكن أن يتألف منها نسيج الشعر ، كالجانب الذهني^(١) والجانب العاطفي^(٢) وما إليهما .

وقد كان هذا الأسلوب المحافظ البياني بعد ذلك وسيلة تعبير عن حياة الشاعر الخاصة وأحاسيسه الذاتية ، ثم عن قضايا بلده ومشكلاته القومية . وأخيراً كان وسيلة لتسجيل بعض أحداث العصر ، الخارجة عن نطاق الذات والوطن . وهكذا لم يكن استخدام الأسلوب المحافظ البياني ، حاملاً للشعراء من أصحاب هذا الاتجاه على حصر أنفسهم في أغراض الأقدمين أصحاب هذا الأسلوب في الأصل ، وإنما كان أسلوباً حياً مشرقاً ، قد اختير للتعبير عن أغراض تشبه أغراض الأقدمين حيناً ، وتختلف عنها في كثير من الأحيان . على أن الشاعر من أصحاب هذا الاتجاه كان يتخذ من العالم العربي القديم عالماً مثاليّاً ، يحقق له قلبه ، ويهيم به خياله ، ويشد إليه وجدانه ؛ لأنه عالم الآباء الأماجد والتاريخ العريق ، والدولة العربية الإسلامية الغالية . ومن هنا كان يستمد الشاعر كثيراً من صوره من هذا العالم ، بل يجمع بعض الألوان والخطوط من الصحراء ، فيرسم خيامها وكثبانها وبانها ، ويتغنى بهند وأسماء وسعاد والرباب ، ويبكي الرسوم والأطلال ، ويذكر أماكن تعود ذكرها الشاعر القديم كالعقيق ونجد ، ويشبه الحبيبة بنفس طريقة ذاك الشاعر القديم ، فيجعل قوامها غصناً ، وإشراقها بدرّاً ، ونفرتها ظبيّاً . ويتخذ

(١) هذا الجانب يغلب على نسيج الشعر الذي يمثلته شكرى والمازني والعقاد ، وهو الاتجاه الذي

يسمى « مدرسة الديوان » .

(٢) هذا الجانب يغلب على نسيج الشعر الذي يمثلته أبوشادي وعلى طه وناجي والمهمشري ، وهو

الاتجاه الذي يسمى باسم « مدرسة أبولو » .

الشاعر من أصحاب الاتجاه المحافظ ذلك كله، رمزاً إلى صور جديدة وتعبيراً عن معان حديثة ، وهو في ذلك صادق غالباً ، إذا استثنينا ما يكون من رياضة القول في أول عهود التأدب ، نعم هو صادق مع نفسه ومع فنه ومع طبيعة عصره ، ذلك العصر الذي عرفنا أنه كان مشدود الوجدان إلى الماضي العربي العظيم ، وإلى تراثه الجيد المشرق (١) .

ومهما يكن من أمر ، فقد استطاع هذا الأسلوب أن يعبر — في تلك الفترة — عن الشاعر وحياته وتجاربه ، وعن وطن الشاعر ومشكلاته وقضاياها ، بل استطاع أن يسجل بعض الأحداث الكبيرة التي وقعت خارج الشاعر وبعيداً عن وطنه . وقد أدى هذا الاتجاه الشعري كل ذلك بتوفيق ، وصل أحياناً إلى حد الروعة ، ونقل الشعر العربي الحديث معه إلى النور والحياة (٢) .

فالبارودي مثلاً يعبر عن تجربة البعد عن الوطن والحنين إلى الأهل والأحباب ، أيام كان بعيداً عن مصر ليشارك في حرب البلقان فيقول :

هو البين حتى لا سلام ولا رد	ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد
ولكن إخواناً بمصر ورققة	نسوا عهدنا حتى كأن لم يكن عهد
أحن لهم شوقاً على أن دوننا	مهامه تعيا دون أقربها الربد
أفي الحق أننا ذاكرون لعهدكم	وأنتم علينا ليس يعطفكم ود
فلا تحسبوني غافلاً عن ودادكم	رويداً فما في مهجتي حجر صلد
هو الحب لا يثنيه نأى وربما	تأرجح من مس الضرام له الند (٣)

وهو يصور حال مصر قبل الثورة العراقية ، وما ضاقت به من تأزم

(١) راجع ما كتب عن روح هذه الفترة في المقالات التمهيدية من هذا الفصل ، وخاصة المقال

رقم ٢ — إحياء التراث العربي .

(٢) اقرأ شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، في حديثه عن البارودي ، واقرأ مقدمة ديوان البارودي

بقلم الدكتور محمد حسين هيكل .

(٣) ديوان البارودي ج ١ ص ١٦١ وما بعدها .

وفساد أرق المواطنين ، وفزعهم ، ويتوقع الفرج وانكشاف الغمة ، لكن
بحد السيف ، فيقول :

تنكرت مصر بعد العُرف واضطربت
فأهمل الأرض جرّاً الظلم حارثها
واستحكم الهول حتى ما يبيت فتي
يا نفس لا تجزعى فالخير منتظر
لعل بلسجة نور يستضاء بها
إني أرى أنفساً ضاقت بما حملت

قواعد الملك حتى ربيع طائرُه
واسترجع المال خوف العُدْم تاجرُه
في جوشن الليل إلا وهو ساهره
وصاحب الصبر لا تبلى مرائره
بعد الظلام الذي عمت دياجره
وسوف يشهر حد السيف شاهره (١)

بل إنه يحرض فعلاً على الثورة والحرب ، وانهاز الفرصة لحصد رؤوس
الحكام الدخلاء الظالمين ، فيقول :

فيا قوم هبّوا إنما العمر فرصة
أصبراً على مس الهوان وأنتم
وكيف ترون الذل دار إقامة
أرى أروساً قد أينعت لحصادها
فكونوا حصيداً خامدين أو افزعوا
أهبت فعاد الصوت لم يقض حاجة
فلم أدر أن الله صور قبلكم
فلا تدعوا هذى القلوب فإنها

وفي الدهر طرّق نجمة ومنافع
عديد الحصى ؟ إني إلى الله راجع
وذلك فضل الله في الأرض واسع
فأين ولا أين السيوف القواطع
إلى الحرب حتى يدفع الضيم دافع
إلى ، وليأني الصدّى وهو طائع
تماثيل لم تُخلق لمن مسمع
قوارير مخيّ عليها الأضالع (٢)

وهو بعد ذلك يتجاوز تحاربه النفسية الذاتية ، وقضايا وطنه القومية ،
ليحدثنا عن تلك الأرض النائية ببلاد البلقان ، وما جرى عليها من حرب
بين الروس والأتراك ، فيقول :

وأصبحت في أرض يحار بها القسّطا
بعيدة أقطار الدياميم لو عدا

وترهبها الجنان وهى سوارح
سليك بها شأواً قضى وهو رازح

(١) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٢٨ .

(٢) المصدر نفسه ج ٢ ص ٢١١ وما بعدها .

تصبح بها الأصدا في غسق الدجى صباح الثكالى هيبتها النوائح
تردت بسممور الغمام جبالها وماجت بتيار السيول الأباطح
فأنجدها للكاسرات معاقل وأغوارها للعاسلات مسارح
مهالك ينسى المرء فيها خلياه ويندر عن سوم العلا من ينافع
فلا جو إلا سمهري وقاضب ولا أرض إلا شمري وسابع
ترانا بها كالأسد نرصد غارة يطير بها فتق من الصبح لامح
مدافعنا نصب العدا ومشاتنا قيام تايها الصافنات القوارح
ثلاثة أصناف تقيهن ساقه حيال العدا إن صاح بالشر صائح
فلست ترى إلا كمة بواسلا وجرداً تخوض الموت وهي ضوايح^(١)

وبمثل تلك النماذج ، عبر الاتجاه المحافظ البياني في توفيق واضح ، عن أغراض أرحب من تلك الأغراض التي عبر عنها الشعراء الأقدمون ، وانفسح لتسجيل نبضات الشاعر الحديث ، وقضايا وطنه وكبريات أحداث عصره . ولم يستلزم هذا الأسلوب المحافظ البياني ، حصر الشاعر في نطاق الأغراض التي كان يعبر عنها هذا الأسلوب في العصور القديمة ، بل إن التزام منهج القصيدة العربية واستخدام بعض الصور القديمة ، والألوان البدوية الصحراوية نفسها ، وما فيها من أماكن ونباتات وحيوانات - كالعقيق ونجد ، وكالحزامي والبهار ، وكالرئم والمها - لم تحل بين هذا الأسلوب ونقل كل ما أراد الشاعر المحافظ أن يعبر عنه من تجاربه الذاتية ، أو قضايا وطنه القومية ، أو الأحداث الإنسانية الخارجة عن ذات الشاعر وقضايا وطنه . وهذا إذا أخذنا هذه الصور والألوان العربية القديمة على أنها رموز للتعبير عن معالم نفسية ومادية جديدة . فالشاعر حين يقول متشوقاً إلى مسارح شبابه وأنسه بمصر :

أين ليالينا بوادي الغضا ذلك عهد ليته ما انقضى
كنت به من عيشتي راضيا حتى إذا ولي عدمت الرضا

أيام هو وصياً كلما ذكرتها ضاق على الفضا^(١)

إنما يتخذ « وادى الغضا » رمزاً لأعز الأماكن على نفسه في مصر .
وبديهي أنه لا يريد وادى الغضا بمعناه الحرفي ، هذا المكان المعروف بشبه
الجزيرة العربية ، وإنما يريد باستخدام هذا الاسم بالذات ، استغلال
ما فيه من ظلال نفسية وشحنات عاطفية ، خلعها عليه الشعر القديم
والاستخدام العربي السالف . وقد لاءم ذلك ما كان من الشعور المسيطر
في تلك الفترة ، وهو شعور الالتفات الوجداني إلى ماضي العرب ومجدهم ،
والتعلق بكل ما يتصل بهم . . . ومثل هذا الكلام يمكن أن يقال فيما
يستخدم الشاعر المحافظ البياني - في ذاك الجيل - من أسماء أشخاص
وأشياء وأماكن ونباتات وحيوانات ، قد كثر ورودها في الشعر العربي القديم .

وقبل ختام الحديث عن هذا الاتجاه الشعري ، المحافظ البياني ، وماله
وما عليه في فترة الوعي ، نسجل أن شعراؤه لم يتخلصوا تخلصاً كاملاً
من كل عيوب التقليديين ؛ فقد تورطوا أحياناً - بنسب متفاوتة - في
المحسنات والتأريخ وبعض المجاملات البعيدة عن الصدق . ولكن ذلك كان
شيئاً ضئيلاً بجانب الطابع العام لاتجاههم ، الذي كان شيئاً آخر غير
اتجاه التقليديين .

ثانياً - النثر :

١ - الكتابة الإخوانية واتجاهها إلى التقليد :

كانت بعض ألوان النثر تميل إلى التقليد الذي خلفته عصور التخلف ،
من حيث التحرك في أغراض ضيقة ، وتناول أفكار تافهة ، والعناية بقيود
البديع ، التي في مقدمتها السجع والجناس . . . وكان أكثر ألوان النثر أخذاً
بهذا الاتجاه التقليدي المتخلف ، هذا اللون الذي يمكن أن يسمى « الكتابة

الإخوانية» ونعني بها تلك الكتابة التي تدور حول الإخوانيات ، والتي كانت مجال نشاط لطائفة من الأدباء التقليديين في تلك الفترة ؛ ممثلة في رسائل التهئة والاعتذار ، وقطع التقريظ والتقديم ، وما إلى ذلك من أغراض ، يغلب عليها الجانب الفردي أو الشخصي ، كما تبدو فيها سداجة الموضوع وتفاهة المعاني ، ثم تتزاحم بها ألوان البديع ، وخاصة الجناس والسجع . وكثيراً ما كان هذا اللون من الكتابة لا يكتفى باتخاذ ميداناً لتسابق الأدباء التقليديين ، ومجالاً لإبراز البراعة في الحيل اللفظية والمحسنات البديعية ، بل يتجاوز ذلك إلى إظهار القدرة على حرك الألفاظ ، وفهم الأحاجي . . وقد ساعد على تكبيل هذا اللون من النثر بكل تلك القيود ، وبعده عن الترسل والموضوعية ، انحصاره في دائرة ضيقة ومجال محدود ، قد لا يتجاوز اثنين يتراسلان . فهذا اللون بطبيعته بعيد عن الموضوعية ، ناء عن الجماهيرية ، صالح لترسب عيوب عصور التخلف عليه ؛ وتقوقع التقليدية فيه . ومن هنا لم يتأثر هذا اللون من النثر بما كان في تلك الفترة من وعي نام ناضج ؛ قد أثر على كثير من ألوان الأدب الأخرى ، وظل هذا اللون — تقريباً — على الصورة التي كان عليها في العصر التركي وماتلاه ، إذا استثنينا شيئاً من صحة اللغة وسلامة التعبير ، والبعده عن اللحن والدخيل ، والخلاص من عدم استقامة التراكيب ، وما إلى ذلك من مظاهر بدأت تكسبها اللغة منذ الفترة السابقة ، وزاد حظها منها في الفترة التي نسوق عنها الحديث

ومن أمثلة هذه الكتابة الإخوانية ما كتبه الشيخ على أبو النصر ^(١) من منفلوط إلى أحد أصحابه بمصر ، حيث يقول : « إن أبهى ما تسر به نفوس الأحبة ، وأبهج ما يستضاء بنوره في دياجى المحبة ، دون ما رسمه يراع المشوق ،

(١) اقرأ ترجمته في : مقدمة ديوانه بقلم أحمد خيرى ، وفي : الآداب العربية للويس شيخو

وأبدعه مما يحسن ويروق ، تشوقاً إلى اقتطاف ثمرات المسامرة ، وتشوقاً إلى أبيات بمحاسن البديع عامرة . ولما تشرف المحب بورود المحاق الأسنى ، الجامع بين رقة اللفظ ودقة المعنى ، كاد يرقص طرباً ، بعد أن قضى مما رآه عجباً ، وتاقت نفسه إلى التشبه بالأوائل ، وأين فهاهة باقل ، من فصاحة سحبان وائل . وكرم أخلاق سيدى يقضى بغض البصر عن العيوب ، وكل ما استحسنه المحبوب محبوب ، وعين الرضا عن كل عيب كليله ، ولا حول فيما قضى الإله ولا حيلة ؛ فإنى وجدت الرسائل لا تجدى إذا شط المزار ، ومعانقة الطيف لا تغنى متى عز الاضطبار ، غير أنى أمرت بأداء ما وجب ، ونسجت على منوال من تحلى بالأدب ، وركضت بجواد القريحة . وقدحت زند فكرة ليست بالمستريحة . . . (١) » .

٢ - الكتابة الديوانية وميلها إلى الترسـل :

وقد أدى تعريب الدواوين فى تلك الفترة ، إلى اتساع المجال أمام الكتابة لتطور نفسها بعض الشيء ، فالكتابة الديوانية «كتابة رسمية» ، ومن هنا لا تتحمل - كثيراً - هذه الألاعيب اللغوية والمحسنات اللفظية ، التى من شأنها أن تغلف الركائكة وتستر التفاهة ، أو على الأقل تحدث جواً من التسلية والتفكه بين أصدقاء يتناولون أموراً شخصية وفردية تخصهم وحدهم . لذا نجد فى الكتابة الديوانية - عموماً - ميلاً إلى الموضوعية واتجهاً إلى الترسـل ، وبعدها عن أبرز عيوب الكتابة الإخوانية . وليس الأمر أمر كاتب وكاتب فحسب ، بحيث يكون واحد يسير فقط على الطريقة التقليدية ويسير آخر على الطريقة المترسلة ، بل الأمر - أيضاً - أمر ميدانين للكتابة ، أو فنيين من فنونها ، هذا يميل إلى طريقة فى الأداء ، وذلك يؤثر أخرى فى التعبير . وقد وجدنا أديباً كعبد الله فكرى (٢) ، يكتب كتابات إخوانية بطريقة ،

(١) ديوان عل أبو النصر ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٢) اقرأ ترجمته فى : الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٨٥ - ٨٧ ، شعراء مصر

ويكتب كتابات ديوانية بأخرى ، فهو حين يكتب في المسائل الإخوانية ، يحنس ويسجع ويتكلف ما يتكلفه هؤلاء التقليديون ؛ ثم هو حين يكتب في المسائل الرسمية يبسط ويترسل ، ويحنح إلى ما يحنح إليه المجددون . . وهكذا كانت الكتابة الديوانية ميداناً من الميادين التي ساعدت على تطور النثر وترسل الكتابة ، والتخلص من عيوب التقليدية المتخلفة^(١) . وهذا نموذج من كتابات عبد الله فكرى الديوانية ، كتب به إلى الوزير رياض باشا ، يسجل له ما حدث في مؤتمر المستشرقين الذى كان عبد الله فكرى قد شارك فيه مندوباً عن الحكومة في جوتبرج . . يقول عبد الله فكرى . . . « ثم أشير إلى فقمت ، وأشدت قصيدة كنت أعدتها لذلك بعد ارتحالنا من باريس ، فأتممتها في الطريق ، وبيضتها في استكهولم ، فابتدأت أقول :

اليوم أسفر للعلوم نهاراً
وبدت لشمس نهارها أنوار
ومضيت فيها إلى آخرها ، وصفق الناس لكل من خطب ، وبالجملة لي لما أتممت الإنشاد : وخاطبني أناس منهم باستحسانها . . . وحضر كاتب المؤتمر على أثر الفراغ منها ، وسارني يطلب نسخها ، فأخذها في الحفلة . وخطب بعد ذلك أناس ، منهم المسيو " شفر " وافد فرنسا . وكانت هذه الحفلة خاصة بذلك ، ليس فيها تقديم موضوعات علمية . ثم قام الملك وودع الحاضرين ، وصافح البعض ، وصافحنا ، وقال : " حسناً " وانصرفنا ، وانقضت الحفلة ، ورفضت الجمعية . . . »^(٢)

فإذا عرفنا أن عبد الله فكرى هو القائل في تقرير الوقائع المصرية : « لا ريب أن كل من عرف التمدن ، وشم عرف التفنن ، وأخذ بنصيب من الفهم والتفطن ، كان أحب شيء إليه ، وأوجب أمر لديه ، أن يكون مطلعاً على وقائع مصره ، وعارفاً بما تجدد بين بنى عصره ؛ من حوادث الزمان ، وعجائب عالم الإمكان . . . »^(٣) أقول إذا عرفنا أن عبد الله فكرى هو قائل

(١) شعراء مصر للعقاد ص ٨٤ - ٨٦ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٨٤ - ٨٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ٨٥ .

هذا الكلام ، عرفنا كيف كانت تخالف الكتابة الديوانية الكتابة الإخوانية مخالفةً وتوشك أن تكون تامة ، وعرفنا أن المسألة لم تكن فقط اختلاف كاتب وكاتب في هذا الشأن ، وإنما كانت كذلك اختلاف ميدان وميدان ، أو نوع من الكتابة ونوع آخر .

٣ - المقالة ونشأتها :

لم يعرف أدينا القديم هذا القالب الفنى للكتابة النثرية . وهو قالب « المقالة » وإن كان عرف شيئاً قريباً منه ، وهو « الرسالة » التى نراها فى بعض كتابات علم مثل الجاحظ ، حيث تناول موضوعات محددة فى صورة مركزة ، تشبه - إلى حد كبير - شكل المقالة ، وإن لم تكن هى تماماً . فالمقالة تتناول موضوعاً أكثر تحديداً ، وتعرضه بصورة أشد تركيزاً ، وهذا الموضوع يتصل بقضية حية ، ويتجه فيه الحديث إلى الجماعة ، ويخضع آخر الأمر فى أسلوبه لمقتضيات الصحافة ، التى نشأ معها هذا الفن ^(١) .

وهكذا جاء فن المقالة - فى الأدب المصرى - استجابة لضرورات سياسية واجتماعية ، ثم تطور نتيجة لهذا الوعى الذى كان ينمو وينضج فى تلك السنين ، من النصف الثانى من القرن الماضى . فقد وعى المصريون واقعهم بكل ما فيه من حاجات إلى الإصلاح السياسى والاجتماعى والدينى ، واتجه فريق من مثقفهم إلى الكتابة فى تلك الجوانب الإصلاحية العديدة ، متخذين من الصحافة - تلك الوسيلة الجديدة - أداة لتوضيل آرائهم وأفكارهم إلى مواطنيهم ، وبدعوا يكتبون بأسلوب قريب من الأسلوب التقليدى المزرکش ، ثم أخذوا تدريجياً يتخلصون من ذلك إلى الترس ^(٢) ، فلم يكن من الممكن أن يتجهوا إلى جمهور المواطنين عن طريق الصحف ، بتلك اللغة المتكلفة المتلاعبة المتوتيرة الثقيلة ،

(١) انظر : أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ١ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ، ص ٢٠ .

لأنها عاجزة عن علاج المشكلات أولاً ، ثم لأنها لن تفهم من جمهور القراء ثانياً . وكان الوعي قد لفت الأنظار إلى التراث العربى النثرى المشرق ، وأدرك الرواد من الكتاب^(١) ما فى هذا النثر من برسل وبساطة وحرية وقوة . وكان قد أذيع - ضمن ما أذيع من تراث - آثار نثرية جيدة ، يمكن أن تكون أنماطاً للكتابة التى يجب أن توجه إلى الجماهير عن طريق الصحف ، كبعض كتب ابن المقفع ، وكبعض آثار ابن خلدون ، فأخذ الرواد من المثقفين المصريين يكتبون موضوعات فى السياسة والاجتماع والدين ، بهذه اللغة الجانحة إلى الموضوعية والوضوح والترسل ، وهم فى ذلك مراعون لمقتضيات الصحافة وتحديد أنهرها ، ومستوى قراءها ، ووسائل تأتيها . فكانت من هذه الكتابات المقالات الحقيقية الأولى فى الأدب الحديث^(٢) .

وقد كان يؤازر المصريين ويشاركهم تلك الحركة ، إخوانهم من مهاجرى الشام المسيحيين ، كما كان يرودهم ويوجههم ، ذلك المصلح الغيور السيد جمال الدين الأفغانى . ومن كل تلك الظروف ولدت المقالة فى ألوانها السياسية والاجتماعية والدينية ، حيث وجدت موضوعات عامة تدعو إلى الكتابة ، ووجد جمهور كبير يتجه إليه الكتاب ، كما وجدت صحف تنقل هذه الكتابات إلى أكبر عدد من المثقفين ، وفيهم العاديون من المتعلمين ، بل وفيهم المستمعون للقراء من الأميين . وأخيراً حيث وجد فى التراث العربى - الذى بدأ الاهتمام به - نمط أسلوبى يمكن أن يحتذى فى الجانب التعبيرى على الأقل

وكان لهذا التحول من الموضوعات التقليدية الضيقة فيما يكتب أولاً ، ثم من الفرد إلى الجماعة فيمن يكتب إليه ثانياً ، أكبر الآثار فى أن اتخذت المقالة

(١) فى مقدمة هؤلاء الشيخ محمد عبده .

(٢) سبق رفاة الطهطاوى ببعض كتابات رائدة فى « الوقائع » ثم فى « روضة المدارس » ولكنها لم تتخلص تماماً من المعوقات التى لم تجعلها مقالات مكتملة . انظر : أدب المقالة الصحفية فى مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ١ ص ١٢٢ وما بعدها .

لغة تنأى عن فردية الموضوع وعن أرسقراطية التعبير ، وتميل إلى الموضوعية في الأغراض ، والديموقراطية في الأسلوب .

وليس من شك في أن حركة الترجمة ، وانتشار الصحافة ، وإسهام المهاجرين الشوام ، وتوجيهات الأفغانى ؛ قد ساعدت الرواد الأول من كتاب المقالة في الأدب المصرى الحديث على أن يرسوا دعائم هذا الفن النثرى . ولقد كان من أوائل هؤلاء الرواد ، الشيخ محمد عبده^(١) ؛ فهو صاحب

(١) ولد بمحلة نصر إحدى قرى البحيرة سنة ١٨٤٩ وحفظ القرآن بالقرية ، ثم التحق بالمسجد الأحمدي بطنطا ، وفيه تلقى بعض علوم اللغة العربية والشريعة ، ثم عاد إلى بلده بعد حين وقد يش من مواصلة الدرس لما وجد من تعقيدات تملأ الكتب المقررة ، ثم قدم على الأزهر سنة ١٨٦٦ بعد أن اتصل ببعض الشيوخ الذين شجعوه وشغلوا عزمته . وفى الأزهر أكب على الدراسة على كبار الشيوخ . وحين قدم السيد جمال الدين الأفغانى إلى مصر للمرة الأولى سنة ١٨٦٩ ، اتصل به محمد عبده ، وحين عاد لدرة الثانية سنة ١٨٧١ بادر محمد عبده إلى لقائه وتعلم على يديه الكثير في الأدب والفلسفة والتاريخ والسياسة والاجتماع ، وقد قرب الأفغانى الشاب المصرى من نفسه وأخله منزلة المريد . وفى سنة ١٨٧٦ بدأ محمد عبده يكتب في الصحف فصولا في موضوعات ثقافية مختلفة ، فاشتهر بين أقرانه وبدأ يعرف بحسن الفهم وجمال البيان وجرأة القلب ، وقد أوجز هذا صدور بعض المتخلفين والحاقدين وبدأ خصومه بظهورهم . وحين أتم محمد عبده دراسته في الأزهر وعرض نفسه على لجنة امتحان العالمية سنة ١٨٧٧ اجتاز الامتحان بعد صدام مع بعض الشيوخ ، وكافت النتيجة أن نال العالمية من الدرجة الثانية . وتولى التدريس بعد ذلك في الأزهر ، ثم عين مدرسا للتاريخ في دار العلوم سنة ١٨٧٨ . ثم حالت السياسة بينه وبين التعليم ، حين أمر الخديو توفيق بإخراج الأفغانى من البلاد . وتحديد إقامة محمد عبده في محلة نصر . ثم استدعى للإشراف على الوقائع المصرية سنة ١٧٨٠ . وحين بدأت بوادر الثورة العرابية لم يكن الشيخ مؤيدا لها ، ثم انضم إليها بعد ذلك . وبعد فشل الثورة قبض على محمد عبده وحوكم ، وظل وهن المحاكمة ثلاثة شهور بالسجن ، ثم حكم عليه بالنفى ثلاث سنوات في سوريا ، فلجأ إلى بيروت ، وبعد أن أقام في الشام نحو عام كتب إليه السيد جمال الدين الأفغانى من فرنسا ليلحق به . فذهب إلى باريس عام ١٨٨٤ ، واتصل بأستاذه الذى كان قد عاد من الهند وأقام بالعاصمة الفرنسية . وفى باريس أصدر مع أستاذه جريدة العروة الوثقى . وقد أتيح للشيخ أن يزور لندن بدعوة من بعض أصدقائه الإنجليز ، ثم عاد إلى باريس ورجع إلى بيروت سنة ١٨٨٥ ، للتدريس في المدرسة السلطانية .

أثر كبير في تخليص لغة النثر عموماً من التفاهة وأثقال المحسنات ، وذلك بعد أن تطور هذا الشيخ ^(١) ، وآمن بوجوب التخلص من تلك الآفات المعوقة . وكان قد استجاب لتوجيهات الأفغانى في وجوب الترسل ، كما كان قد قرأ بعض التراث العربى البعيد عن الزخرف ، كمقدمة ابن خلدون ، وفن بأسلوبها المرسل القوى المعبر ، فلما أسند إليه تحرير « الوقائع المصرية » في عهد توفيق ، عمل على تخليص كتاباتها من أضرار التقليدية المتخلفة ، فكان يكتب كتابة موضوعية حية مرسله ، تعد نماذج رائدة إلى حد كبير ، كما كان يثح الآخرين من كتاب « الوقائع » وغيرها على الأخذ بهذا الأسلوب الحى المرسل فيما يكتبون . ومن هذه الناحية يعتبر الشيخ محمد عبده ذا دور فى إحياء النثر يشبه - إلى حد ما - دور البارودى فى إحياء الشعر ^(٢) .

ويلاحظ أن أسلوب المقالة - فى تلك الفترة - لم يتخذ شكلاً واحداً بطبيعة

= ثم صدر عفو عن الشيخ وعاد إلى وطنه وعين قاضياً فى المحاكم الأهلية سنة ١٨٨٨ ، حيث عمل فى محكمة بها ، ثم فى محكمة الزقازيق ، ثم فى محكمة عابدين ، ثم عين مستشاراً فى محكمة الاستئناف وسافر بعد ذلك مرات إلى فرنسا وسويسرا ، وكان يحضر فى جامعة جنيف أثناء العطلة الصيفية دروساً فى الآداب والحضارة ، وكان قد أتقن الفرنسية . وعين سنة ١٨٩٩ مفتياً للديار المصرية . كذلك عين عضواً فى مجلس شورى القوانين . وبذل جهداً كبيراً فى إصلاح الأزهر ، وإصلاح الفكر الدينى على وجه العموم . وتوفى سنة ١٩٠٥ .

اقرأ عنه فى: تاريخ الشيخ محمد عبده لمحمد رشيد رضا ، وفى: أدب المقالة الصحفية لعبد اللطيف حنزة ج ٢ وفى : محمد عبده للدكتور عثمان أمين .

(١) بدأ الشيخ بأسلوب متكلف فيه عيوب العصر التقليدية ، وتمثله مقالاته فى الأهرام . انظر : أدب المقالة الصحفية فى مصر للدكتور حنزة ج ٢ ص ٧٦ وما بعدها وانظر : فى دور الشيخ محمد عبده : Studies on the Civilization of Islam; Gibb. p. 253.

(٢) انظر : أدب المقالة الصحفية ج ٢ ص ٦٢ وما بعدها ، والأدب العربى فى مصر للدكتور شوق ضيف ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوق ، فى حديثها عن دور محمد عبده فى تطوير النثر .

الحال ؛ فقد اختلفت أشكاله بعض الاختلاف نظراً لاختلاف الكتاب وطبيعتهم وثقافتهم أولاً ، ثم نظراً لاختلاف الموضوع المعالج ثانياً . فحين يكون الكاتب ذا ثقافة فكرية يغلب على أسلوبه الجانب الذهني والقرب من القضايا المنطقية ، وما فيها من استدلال واحتجاج ؛ وحين يكون الكاتب ذا ثقافة فنية يغلب على أسلوبه طابع التصوير والخيال والشاعرية أحياناً ، وخاصة إذا كان الموضوع على حظ من العاطفية يحتمل ذلك . ومن هنا لم تختف كل أنواع المحسنات تماماً ، بل ظل بعضها يأتي بين الحين والحين . وخاصة السجع والتقسيم ، اللذان يكسبان الكلام موسيقى ويزيدانه تأثيراً ، وذلك حين يأتيان مطبوعين وفي مواقف تتحملهما .

وهذا نموذج من مقالات الشيخ محمد عبده في الوقائع بعد أن انتقل أسلوبه إلى المرحلة الثانية مرحلة الترسل والموضوعية والبساطة ، وعنوانه « خطأ العقلاء » . يقول الشيخ في هذا المقال : « إن كثيراً من ذوى القرائح الجيدة ، إذا أكثروا من دراسة الفنون الأدبية ، ومطالعة أخبار الأمم وأحوالهم الحاضرة ، تتولد في عقولهم أفكار جلييلة ، وتنبعث في نفوسهم همم رفيعة ، تندفع إلى قول الحق ، وطلب الغاية التي ينبغي أن يكون العالم عليها . ولكونهم اكتسبوا هذه الأفكار ، وحصلوا تلك الهمم من الكتب والأخبار ، ومعاشرة أرباب المعارف ونحو ذلك ، تراهم يظنون أن وصول غيرهم إلى الحد الذي وصلوا إليه ، وسائر العالم بأسره ، أو الأمة التي هم فيها بتمامها - على مقتضى ما علموه - هو أمر سهل ، مثل سهولة فهم العبارة عليهم ، وقريب الوقوع ، مثل قرب الكتب من أيديهم ، والألفاظ في أسماعهم ، فيطلبون من الناس طلباً حائثاً ، أن يكونوا على مشاربهم ، ويرغبون أن يكون نظام الأمة وناموسها العام على طبق أفكارهم ، وإن كانت الأمة عدة ملايين ، وحضرته المفكرين أشخاصاً معدودين . ويظنون أن أفكارهم العالية إذا برزت من عقولهم إلى حيز الكتب والدفاتر ، ووضعت أصولاً وقواعد لسير الأمة بتمامها ، يستلب بها حال الأمة من أسفل درك في الشقاء إلى أعلى درج في السيادة ، وتبديل

العادات وتتحول الأخلاق ، وليس بين غاية النقص والكمال ، إلا أن ينادى على الناس باتباع آرائهم . تلك ظنونهم التي تحدثهم بها معارفهم المكتسبة من الكتب والمطالعات . ولأنهم وإن كانوا أصابوا طرفاً من الفضل من جهة استقامة الفكر في حد ذاته ، وارتفاع الهمة وانبعاث الغيرة ، لكنهم أخطأوا خطأ عظيماً ، من حيث إنهم لم يقارنوا بين ما حصلوه ، وبين طبيعة الأمة التي يريدون إرشادها ، ولم يختبروا قابلية الأذهان ، واستعدادات الطوائع للانقياد إلى نصائحهم ، واقتفاء آثارها» (١) .

٤ - الخطابة وانتعاشها :

أما هذا اللون من ألوان النثر ، فقد كان من أهم وسائل تنمية الوعي وإنضاجه ، كما كان من أهم وسائل التعبير عن الدعوات الإصلاحية في السياسة والاجتماع ، ثم كان قبل ذلك كله من أبرز الفنون الأدبية التي تأثرت بالوعي وبحركة الإصلاح في شتى نواحيه .

فالخطابة قد وجدت دواعيها وكثرت ميادينها في تلك الفترة ، بعد أن كانت في عهود التخلف قد انحصرت - أو كادت - في الميدان الديني وفي أضيق مجالاته ، وهو خطبة الجمعة وما مثلها من خطب العيدين . على أن تلك الخطابة الدينية المحصورة في هذا النطاق الضيق ، كانت قد تجمدت - غالباً - وأصبح أغلب الخطباء يقرءون الخطبة من كتب معدة في عصور سابقة ، وكثيراً ما لا يتناسب موضوع الخطبة . ولا أسلوبها مع الموقف أو حال المستمعين . فلما كانت فترة الوعي وجدت دواع مختلفة أفسحت الطريق أمام الخطابة لتأخذ طريقها إلى أفق رحب مضى .

ففي ميدان السياسة ، وجد - إلى جانب الجمعيات السياسية التي كانت مدارس للخطابة (٢) - « مجلس شورى النواب » الذي نما فيه الوعي بعد فترة

(١) أدب المقالة الصحفية ، للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ٢ ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) انظر : Studies on the Civilization of Islam; Gibb. p 253.

من إنشائه ، وأصبح بعد نحو عشر سنوات مجالا للخطابة السياسية . التي تعارض الحكومة وتنتقد تصرفات المسئولين ، وتندد بالخدوي نفسه ، وتشن حملات شديدة على التدخل الأجنبي والحكم الاستبدادي . وتطالب بألوان من الإصلاح في السياسة والحكم والاقتصاد . . كذلك وجدت الحركة العربية فكانت مجالا من أهم المجالات لإنعاش الخطابة السياسية ومدها بأخصب زاد . وكانت أحداث سنة ١٨٨١ بخاصة . وقوداً غذى الخطابة السياسية في مجال الثورة العربية . وأمدتها بفيض من الحياة ؛ فحدث قصر النيل وما صاحبه وأعقبه من مؤتمرات واجتماعات ، وحدث عابدين وما مهد له وقيل فيه ، ثم يوم سفر عبد العال حلمي وقواته إلى دمياط . وسفر عرابي وجنده إلى رأس الوادي ، ثم ما كان بعد ذلك من حشد الشعب للوقوف في وجه العدوان الإنجليزي والتآمر الخديوي ؛ كل ذلك كانت الخطابة إحدى وسائله - بل أهم وسائله - في الإقناع والتحميس والتجميع والعمل . . وهكذا كانت الخطابة السياسية منتعشة في تلك الفترة من جديد ، بعد أن ظلت قروناً ذابلة أو خامدة لا تكاد يحس لها وجود أو تدرك لها حياة .

وفي ميدان الاجتماع ، وجد عدد من الجمعيات الخيرية والاجتماعية التي اتخذت الخطابة وسيلة لبث أفكار الإصلاح والدعوة إلى حياة أفضل ، في الثقافة ، والتعليم ، والاقتصاد . وما إلى ذلك . وهكذا كانت الخطابة الاجتماعية - هي الأخرى - إحدى وسائل الاستمالة والإقناع والعمل على الإصلاح الاجتماعي في شتى مظاهره . ومن هنا انتعشت الخطابة الاجتماعية ، بل وجدت أشبه بالجديدة في الأدب المصري . الذي عرفها مع هذه المظاهر الحضارية ، التي لم تكن من موضوعات الخطابة إلا في العصر الحديث .

وطبعي ألا تكون الخطابة بألوانها المختلفة ذات أسلوب واحد في تلك الفترة وإن كانت كل الألوان تخلصت - إلى حد كبير - من الحمود والتفاهة وعدم مراعاة الحال ، التي كانت تسيطر على الخطابة الدينية المتخلفة في العصر التركي وما تلاه . . وطبعي أن تختلف أساليب الخطابة باختلاف ألوانها . فالخطابة السياسية تعتمد كثيراً على الإثارة ومخاطبة المشاعر . وتزين بألوان

من المؤثرات العاطفية كالشعر الحماسي والقصص الديني ونحو ذلك مما يشد مشاعر الجماهير ، ثم تتحلى ببعض المحسنات كالسجع والتقسيم الذي يبعث في الكلام موسيقى ، ويزيد به التأثير . . أما الخطابة الاجتماعية ، فتعتمد أكثر إلى مخاطبة العقل واستخدام المنطق ، وقد تتعرض لذكر الأرقام والحقائق المحسوسة ، في لغة أشبه بلغة العلم . ومع ذلك لا تترك فرصة يمكن فيها التأثير وجذب القلوب حتى تنهزها بأسلوب عاطفي ، قد يعتمد على الخيال ويتحلى ببعض المحسنات . . .

وهذا نموذج من خطب عبد الله النديم ، خطيب الثورة العراقية (١) . والنموذج من خطبة هذا الثائر ، في مظاهرة توديع أحد زعماء الثورة — عبد العال حلمي — المبعد بقواته إلى دمياط ، بعد الحركة العسكرية في عابدين والمطالبة بمطالب الشعب . . وكانت المظاهرة في محطة العاصمة قبل تحرك القطار بالقائد وجنوده . . وفي هذه الخطبة يقول النديم :

« حماة البلاد وفرسانها . من قرأ التواريخ ، وعلم ما تولى على مصر من الحوادث والنوازل ، عرف مقدار ما وصلتم إليه من الشرف ، وما كتب لكم في صفحات التاريخ من الحسنات ؛ فقد ارتقيتم ذروة ما سبقكم إليها سابق ، ولا يلحقكم في إدراكها لاحق ، ألا وهي حماية البلاد ، وحفظ العباد وكف يد الاستبداد عنهم . فلكم الذكر الجميل ، والمجد المخلد ، يباهي بكم الحاضر من أهلنا ويفخر بمآثركم الآتي من أبنائنا . فقد حيي الوطن حياة طيبة ، بعد أن بلغت الروح التراقي . فإن الأمة جسد والجند روحه ، ولا حياة للجسد بلا روح . وهذا وطنكم العزيز أصبح يناديكم ويناجيكم ، ويقول :

(١) عن عبد الله النديم وترجمته اقرأ : الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٩٩ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٢٢٠ ، والثورة العراقية لعبد الرحمن الرافعي ص ٥٣١ ، وزعماء الإصلاح في العصر الحديث لأحمد أمين ص ٢٠٤ ، وأدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ٢ ص ١١٤ . وقرأ تقديراً كبيراً لدوره في :

إليكم يُرد الأمرُ وهو عظيمُ فإنى بكم طول الزمان رحيمُ
إذا لم تكونوا للخطوب ولالردى فن أين يأتي للسديار نعيم
وإن الفتى إن لم ينزل زمانه تأخر عنه صاحب وحميم
فردوا عنان الخيل نحو مخيم يقلبه بين البيوت نسيم
وشدوا له الأطراف من كل وجهة فشدد أطراف الجهات قويم
إذا لم تكن سيفاً فكن أرضاً وطأة فليس لمغلول اليدين حريم
وإن لم تكن للعائدين حماية فأنت ومخضوب البنان قسيم

ولقد ذكرتُ باتخاذكم وحسن تعاهدكم ما كان من رسول الله - صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم - عند تغيب سيدنا عثمان في أهل مكة ، من مبايعة أهل الشجرة على حفظه وصيانيته - صلى الله عليه وسلم - فصاروا يعنون بالعشرة المبشرين بالجنة ^(١) . .

٥ - الرواية ونشأة اللون التعليمي :

أما هذا اللون من النثر - وهو الرواية - فقد نشأ منه في تلك الفترة اللون التعليمي ، بعد أن وضع بذوره رفاة الطهطاوى في الفترة السابقة ؛ فقد ألف على مبارك ^(٢) كتاباً سماه « علم الدين » وجعل هدفه تقديم معارف متنوعة أولاً ،

(١) انظر : مذكرات الثورة العراقية لأحمد عرابي ج ١ ص ٢٥٩ وما بعدها .

(٢) ولد في قرية برنبال من قرى الدقهلية سنة ١٢٣٩ هـ ، وتنقل مع والده في عدة أقاليم بالوجه البحرى حتى استقر بعرب السباعنة بالشرقية ، وهناك تلقى علومه الأولية على يد والده ثم بمساعدة بعض المربين . وبعد ألوان من النضال التحق بمدرسة القصر العينى التجهيزية ثم صعد إلى المهندسخانة ، ثم اختير عضواً في البعثة المسافرة إلى فرنسا . وبعد أربع سنوات من الدراسة استقدم إلى مصر في عهد عباس ، وما زال يعمل في حقل التعليم وتنظيمه والإشراف عليه ، حتى وثى به لدى سعيد فأرسل ضمن حملة ساعدت بها مصر تركيا في حروبها مع روسيا ، وهناك قاسى كثيراً ، ولكنه عاد سالمًا . وبعد عودته مبرح من الخدمة فعاد شبه متعطّل ، ثم أعيد إلى بعض المناصب التأففة ، ولكنه لم يجد فرصته إلا بعد أن مات سعيد . فقد وجد في عهد إسماعيل فرصاً للعمل المثير ، فكان ناظرًا للقطار الحيزية ، ثم كان وكيلًا لديوان المدارس ، ثم أشرف على إدارة السكك الحديدية ، ثم ديوان الأشغال ، ونظارة =

ثم المقارنة بين أحوال الشرق وأحوال الغرب ثانياً . واختار لتلك المعارف والمقارنة قالب الحكاية . واتخذ صورة الرحلة من مصر إلى أوروبا شكلاً لهذه الحكاية ، ثم أثر جعل بطلها شيخاً ريفياً مصرياً أزهرياً مستنيراً يصاحب في تلك الرحلة عالماً إنجليزياً ، تعرف به في مصر ، وهياً له - بعد أن أعجب به - أن يصحبه إلى أوروبا . ومما يدور بين البطل والعالم الإنجليزى ، ومما يكون في الرحلة من مواقف عديدة ، يقدم المؤلف مجموعة كبيرة من المعلومات ، في العلوم الإنسانية والطبيعية وغيرها ، كما يعقد مقارنات بين الشرق والغرب . . ومن هنا كان هذا العمل رواية ، لأنه اتخذ شكل الرحلة وحكايتها ، ثم هو تعليمى ، لأنه لا يقصد إلى غرض فى أدبى ، بل إلى غرض ثقافى تربوى ، هو تقديم هذه المعارف والمقارنات فى إطار مشوق^(١) .

وواضح أن هذا العمل يتفق مع ما سبق أن ألفه رفاعة الطهطاوى من قبل ، باسم « تخلص الإبريز فى تلخيص باريز » فكلاهما معلومات ومعارف تقدم فى شكل رحلة ، وكلا المؤلفين أزهرى مصرى يجمع إلى ثقافته الشرقية العربية الدينية ، ثقافة أوروبية حديثة ، وإن كان على مبارك تخصص فى الهندسة ورفاعة تخصص فى الأدبيات ، غير أن عمل على مبارك قد اعتبر رواية تعليمية على حين اعتبر عمل رفاعة بذوراً لهذا اللون فحسب . لأن عمل رفاعة خال تماماً من العناصر الروائية ، باستثناء عرضه للرحلة الواقعية - التى قام بها المؤلف - فى صورة يغلب عليها جانب التقارير الرسمية والترجمة والسرد العلمى فى كثير من المواطن ، حتى لقد سمى المؤلف كل فصل باسم « مقالة » .

= الأوقاف ، كل ذلك فى وقت واحد . وهو الذى أنشأ دار العلوم كما أنشأ دار الكتب . وبعد الاحتلال تولى نظارة الأشغال وعاد إلى اهتمامه بالرى وهندسته ، ثم تولى نظارة المعارف . ثم اعتزل الأعمال وتوفى سنة ١٣٠٠ هـ ، وأهم مؤلفاته : « الخطط التوفيقية » فى ٢٠ جزءاً و « علم الدين » .

اقرأ عنه فى : مشاهير الشرق لجورجى زيدان ج ٢ ص ٣٢ وما بعدها .

(١) عن تحليل هذا العمل وتقويمه اقرأ : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر

ص ٦١ وما بعدها .

أما على مبارك فعلى الرغم من أن عمله هو الآخر يحكى رحلة المؤلف ، فإنه قد أكسب هذه الرحلة شكلاً خيالياً . حيث وضع لها أشخاصاً بعضهم له أصل من الواقع مثل علم الدين ، الذى ليس إلا على مبارك نفسه ، وبعضهم من صنع خيال المؤلف ، مثل السائح الإنجليزي ، وغيره من الشخصيات . وهذا الجانب الخيالى من جهة . ثم قصد المؤلف قصداً إلى الحكاية والقص — مما صرح به فى صدر الكتاب — من جهة أخرى ، قد جعل من هذا العمل رواية تعليمية . ولم يقف بها عند مرحلة البذور الأولى التى وضعها أستاذه الطهطاوى . وقد كان من مظاهر الخيالية والروائية ومحاولة البعد عن جو الكتاب التعليمي ، تسمية المؤلف لكل فصل من الكتاب باسم « مسامرة » .

غير أن عمل على مبارك مع ذلك ليس رواية ناضجة ، وذلك لغلبة الجانب العلمى عليه ، ولشيوخ الجفاف فيه . ثم لعدم التزامه للمقاييس الروائية . وذلك أن المؤلف كثيراً ما يقدم المعارف والعلوم فى هذا العمل ناسياً أنه يحكى ويقص ، وناسياً أنه وعد بتقديم ما سيقدم فى إطار حكاية . ثم هو كثيراً ما يقطع تسلسل القص لينتزع فرصة — أى فرصة — لحشد المعلومات . وهو أيضاً يجرى الأحاديث على أسنة الشخصيات دون مراعاة لطبيعة هذه الشخصيات ولا لثقافتها . وأخيراً هو لا يعنى بالتشويق ، ولا يلتفت أصلاً إلى العنصر الغرامى — مما تتميز به الرواية التعليمية بصفة خاصة — ولا يهتم كثيراً برواق الأسلوب^(١) . ومن هنا يضعف العنصر الروائى . ويبعد الكتاب عن مقومات الفن . ويعد — فى أحسن الاحتمالات — رواية تعليمية غير ناضجة . ومع ذلك فعلى مبارك رائد فى هذا اللون من ألوان الرواية الذى يهدف إلى التعليم والمقارنة ، واكتابه فضل السبق على تلك الأعمال التى ستظهر أكثر نضجاً وفناً فى الفترات التالية . . يقول على مبارك : « . . . وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السَّيَر والقصص وملح الكلام ، بخلاف الفنون البحتة ، والعلوم المحضة ، فقد تعرض عنها فى كثير من الأحيان ، لا سيما عند السَّامة والملال من كثرة الأشغال ،

وفي أوقات عدم خلو البال ، فحداني هذا أيام نظارتي لديوان المعارف ، إلى عمل كتاب أضمته كثيراً من الفوائد ، في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر إلى مطالعتها ، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل ، فيجد في طريقه تلك الفوائد ، ينالها عفواً بلا عناء ، حرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة . فجاء كتاباً جامعاً ، اشتمل على غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية ، في العلوم الشرعية ، والفنون الصناعية ، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر . . مفرغاً في قالب سياحة عالم مصرى ، وُسِمَ " بعلم الدين " مع رجل إنجليزى ، كلاهما هيان ابن بيان ، نظمهما سمط الحديث ، لتأتى المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوربية^(١) .

هذا وبالإضافة إلى فضل الريادة التى ينسب إلى عمل على مبارك في ميدان الرواية التعليمية بخاصة ، ينسب إليه كذلك فضل الإسهام في لفت الأنظار إلى الفن القصصى بعامة .

وفي مجال لفت النظر إلى هذا الفن وتشجيع الأفلام على تناوله ، وتشجيع القراء على الشغف به ، يذكر بعض من ترجموا أعمالاً روائية كبيرة في تلك الفترة . وفي طليعة هؤلاء ، يأتى اسم محمد عثمان جلال ، الذى ترجم رواية « بول وفرجينى » للكاتب الفرنسى « برناردى دى سان بيير » . وقد عرب محمد عثمان جلال هذه الرواية ، سماها باسم عربى هو « الأمانى والمنة في حديث قبول وورد جنة » بل إنه قد تصرف فيها بما يتلاءم مع الجلو العربى والذوق العربى والقارئ العربى . وبلغ من هذا التصرف ، أن جعل لغتها السجع ، بل أنطق بعض أبطالها بالشعر العربى الفصيح . وعلى الرغم من أن مثل تلك الترجمة أو مثل هذا التعريب ، مما لا يعد من الأعمال الفنية الدقيقة ، فإن ما قام به محمد عثمان جلال - رغم عيوبه - قد كان من ألون النشاط الروائى الفعال الذى أسهم في نقل هذا النوع الأدبى الغربى إلى الأدب المصرى الحديث .

(١) انظر : علم الدين لعلى مبارك ص ٦ - ٨ .

٦ - المسرحية وميلادها :

لم يعرف التاريخ الفني الحديث في مصر ، مسرحيات قبل تلك الفترة التي نؤرخ لأدبها ، ولم يكن لمصر مسرح عربي قبل سنة ١٨٧٠ على وجه التحديد ؛ ففي هذا التاريخ أنشئ أول مسرح عربي في مصر ، محاكياً أولاً المسرح الأوروبي ، ثم مستفيداً بعد ذلك من نشاط الوافدين الشوام ، الذين كانت لهم صلة بفن المسرح وكتابة المسرحيات قبل ذلك بفترة^(١) .

وبيان ذلك ، أن بعض المسارح كان قد أنشئ في مصر قبل هذا التاريخ ، غير أن هذه المسارح ظلت أجنبية ، لا تقدم عليها مسرحيات عربية ، ولا يمثل عليها ممثلون عرب . فقد أنشأ نابليون في مصر ، أول مسرح سنة ١٧٩٨ ، لكي يستمتع جنوده ببعض المسرحيات الفرنسية ، ثم أنشئ بعد ذلك - في أيام إسماعيل - « مسرح الكوميدي » سنة ١٨٦٨ ، وقدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية « ريجوليتو » ، ثم أنشئ « مسرح الأوبرا » سنة ١٨٦٩ ، وقدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية « عايدة » ، وكان ذلك بمناسبة الاحتفالات التي أقيمت لافتتاح قناة السويس^(٢) . ويلاحظ أن المسرحية العربية لم يكن لها أي مكان على أي مسرح في مصر حتى هذا التاريخ .

وقد كان نشاط الفرق الأجنبية التي عملت في مصر حينذاك ، مشجعاً لبعض المصريين على الاشتغال بالتمثيل ؛ فقد تحمس يعقوب صَنُوع ، صاحب جريدة « أبي نضارة » والذي كان قد درس في إيطاليا ، وشاهد كثيراً من المسرحيات فيها ، فأنشأ أول مسرح عربي في مصر ، وألف له

(١) أنشأ مارون نقاش أول مسرح عربي في بيروت سنة ١٨٤٧ . انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٣١ وما بعدها ، والمسرح الثرى للدكتور محمد مندور ، الحلقة الأولى ص ٢ - ٣ .

(٢) إقرأ عن نشأة المسرح العربي في مصر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٧ - ٢٦ ، والفن المسرحي في الأدب العربي للدكتور محمود شوكيت ص ١٣ وما بعدها .

فرقة درجها على التمثيل ، وكتب لها الروايات ، وافتتح مسرحه سنة ١٨٧٠ وسماه « التياترو الوطنى » وقد قدم على هذا المسرح اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفه ، بالإضافة إلى بعض المترجمات . وكانت مسرحياته المؤلفة ، تتناول قضايا اجتماعية وأخلاقية وسياسية ، وكان منها الملهاة والهزلية والمسرحية العصرية والمسرحية الغنائية ، كما كانت الشخصيات مزيجاً من المصريين والأجانب . وكان المستوى الفنى ساذجاً بطبيعة الحال ، وكانت اللغة غالباً العامية . أما مترجماته فكانت عن بعض ملاهى « مولير » ، الذى يبدو أن المؤلف كان يعتمد عليه أحياناً فيما يؤلف من مسرحيات ، والذى كان يتأسى به كثيراً ، حتى لقب « مولير مصر » .

وقد ظل هذا المسرح المصرى الأول يعمل حتى سنة ١٨٧٣ ، حين أغلقه إسماعيل ، بسبب التعريض به وبالقصر ، فى بعض ما كان يقدم من مسرحيات ^(١) .

وبعد ذلك بثلاث سنوات ، وفد على مصر رجل من إخواننا مسيحي الشام ، يسمى سليم النقاش ، وكان قد عرف فن المسرح من عمه مارون النقاش ، الذى كان قد أنشأ أول مسرح عربى فى بيروت سنة ١٨٤٨ ، وقدم عليه بعض المسرحيات الغنائية وغيرها . وقد واصل سليم النقاش فى مصر ، ما بدأه « أبو نضارة » قبله بنحو ست سنوات ، فقدم على مسرح « زيزنيا » بالإسكندرية ، تلك المسرحيات التى كان عمه قد قدمها فى بيروت ، مضيفاً إليها مسرحيات مترجمة ومقتبسة عن مسرحيات أجنبية . وكان يساعده فى إعداد النصوص ، الصحفي السورى أديب إسحق . ولكن الاثنين آثرا بعد فترة أن يوجها جهودهما إلى الصحافة ، لأنها كانت فى ذلك الحين أكثر رواجاً ؛ فتولى أمر الفرقة الشامية زميل لهما هو يوسف الخياط ، الذى انتقل بالفرقة إلى القاهرة ، فقدمت عرضها على مسرح « الأوبرا » ولكنها

(١) المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٧٧ - ٩١ .

ما لبثت أن غضب عليها إسماعيل ، لاتهمها بالتعريض به . وقد سبب ذلك توقف نشاطها حيناً . ثم عادت إلى التمثيل بين الإسكندرية والقاهرة ، وتولدت منها فرقة أخرى سنة ١٨٨٢ برئاسة سليمان القرداحي أحد أفراد الفرقة الشامية الأولى . وقد تنافست الفرقتان ، ونشطتا حركة التمثيل في مصر (١) .

وإلى هنا كان أكثر المسرحيات هي المترجمة والمقتبسة والمعرّبة والممصرة ، وكان أقلها هي المسرحيات المؤلفة .

ويلاحظ أن المسرحيات المؤلفة في ذاك العهد المبكر ، لم تصل إلى مستوى الأدب المسرحي ، فهي بداية بسيطة لكتابة شيء يعرض على المسرح ، ولكنها ليست نصوصاً أدبية تتمتع بقراءتها ، وتؤدي وظيفة للمتصفحها في كتاب ، كوظيفتها لمشاهدها على الحشبة ، وهي بعد ذلك لا تصلح للدرس والنقد كباقي نصوص الأدب ، وكالأدب المسرحي الذي سوف نجده بعد ذلك شعراً عند شوقي ، أو نثراً عند الحكيم .

وقد كان الجانب اللغوي من أهم عيوب تلك المسرحيات ، فهي غالباً كانت لغة متعثرة بين البديع والركاكة ، لأنها كانت أحياناً الفصحى المسجوعة التي يتخللها الشعر غير الملائم للنص المسرحي غالباً ، كما كانت أحياناً أخرى العامية المهلهلة ، التي يتخللها الزجل المقحم في أكثر الحالات (٢) . ومع ذلك فمسرحيات تلك الفترة - على عيوبها - قد مثلت ميلاد هذا الشكل الفني في مصر لأول مرة . وكانت الخطوات الأولى في هذا الطريق الذي سوف يوصل إلى نشأة الأدب المسرحي .

٧ - كتب الأدب وتجدها :

ونعني بها هذا اللون من الكتابات التحقيقية ، التي تجمع بين مختارات من الشعر ، والنثر ، والتاريخ ، والحكم ، والأمثال ، وغير ذلك مما يتمتع الأديب ،

(١) انظر : المصدر السابق ص ٩٤ - ١١٢ .

(٢) انظر : المسرح النثري الدكتور محمد مندور ، الحلقة الأولى ص ١٧ - ١٩ .

وفيفيد المتأدب ، من ثقافة عامة ، تتشكل بثقافة المؤلف ، وتصور - إلى حد كبير - ثقافة عصره .

وقد عرفنا في أدبنا القديم ألواناً من هذه الكتب ، عند أبي الفرج في كتابه « الأغاني » وعند ابن عبد ربه في كتابه « العقد الفريد » . . وكانت تلك الكتب - رغم طابعها الثقافي العام - تسمى « كتب أدب » ، بمعنى عام لكلمة أدب ، يراد به الثقافة الإنسانية العامة ، التي يتخللها الشعر والنثر وجيد القول المأثور على وجه العموم .

وقد حفظت لنا تلك الفترة التي نسوق عنها الحديث ، بعض الأعمال التي يمكن أن توضع في هذا اللون من التأليف الأدبي . وأهم تلك الأعمال كتابان لرفاعة الطهطاوي ، الذي امتد به الأجل إلى تلك الفترة^(١) ، وكان له فيها نشاط لا يمكن أن يغفل . هذان الكتابان هما : « مناهج الألباب المصرية ، في مباحج الآداب العصرية » ثم « المرشد الأمين للبنات والبنين » . وكل من الكتابين ، يقدم معلومات شتى ومعارف متنوعة ، في أسلوب أدبي ، وتتخللها مختارات الشعر والنثر وتتناثر فيها المأثورات والتواريخ ، وتحلبها الحكم والأمثال . ثم إن ما في هذين الكتابين من معلومات ومعارف ، تلونها ثقافة رفاعة ، التي تجمع بين الشرق والغرب ، ويمتزج فيها ما هو عربي أزهرى ، بما هو أوروبي باريسى . وهى بعد ذلك تصور طابع العصر الذي التقى فيه تياران ، أحدهما عربي قديم وثانيهما غربي حديث . ومن هنا يمكن اعتبار هذين الكتابين امتداداً أو تطوراً لهذا اللون من الأدب التأليفي ، الذي عرفناه قديماً عند أبي الفرج صاحب الأغاني ، وابن عبد ربه صاحب العقد .

ويشترك الكتابان في أن لغتهما مرسلتان حيناً مسجوعة حيناً آخر ، وهى في المجالتين واضحة معجبة ، وأجود بكثير من لغة رفاعة في كتابيه السابقين ، « تخليص الإبريز » و « مواقع الأفلاك » . ويغلب استخدام السجع والتأنق الأسلوبى في هذين الكتابين المتأخرين ، حين يكون المقام عاطفياً وجدانياً ،

(١) توفي رفاعة سنة ١٨٧٣ م .

كما يغلب الترسل المقارب للغة العلم ، حين يكون الموقف فكرياً أو علمياً .
على أن الكتابين بعد اشتراكهما في هذه الصفات العامة ينفرد كل منهما
بسمات خاصة ؛ فالكتاب الأول يغلب عليه جانب التثقيف العلمي ، بمقالات
عن التجارة والصناعة والزراعة والسياسة ، هذا بالإضافة إلى العلوم الإنسانية
كالتاريخ والأخلاق . أما الكتاب الثاني فيغلب عليه التهذيب الأدبي بمقالات
في الآداب والتربية والدين والوطنية والاجتماع وما إلى ذلك . . وفيما يلي نماذج
من الكتابين :

يقول رفاعه في مقدمة « مناهج الألباب » : « . . . وهو نخبة جليلة ،
وتحفة جميلة ، في المنافع العمومية ، التي بها للوطن توسيع دائرة المدنية . .
وعززتها بالآيات البينات ، والأحاديث الصحيحة والدلائل المبينات ، وضمنتها
الجسم الغفير من أمثال الحكماء ، وآداب البلغاء وكلام الشعراء . . . » (١)
ويقول في « المرشد الأمين » في حديثه عن الوطن وكون مصر أحسن
الأوطان : « الوطن هو عش الإنسان الذي فيه درج ، ومنه خرج ، ومجمع
أسرته ، ومقطع سرته . وهو البلد الذي نشأته تربيته ، وغذاه هواؤه ، وحلت
عنه التمام فيه . قال أبو عمرو بن العلاء : مما يدل على حرية الرجل وكرم
غريزته ، حنينه إلى أوطانه ، وتشوقه إلى متقدم إخوانه ، وبكاؤه على ما مضى
من زمانه . والكريم يحن إلى أحبابه كما يحن الأسد إلى غابه ؛ ويشتاق اللبيب
إلى وطنه ، كما يشتاق النجيب إلى عطسته ؛ فلا يؤثر الحر على بلده بلداً ،
ولا يصبر عنه أبداً . قال الشاعر :

بلاد بها نيطت على تمانى وأول أرض مس جلدى ترابها
وكان الناس يتشوقون إلى أوطانهم ولا يفهمون العلة في ذلك ، حتى
أوضحها على بن العباس الرومي ، في قصيدة لسليمان بن عبد الله بن طاهر ،
يستعديه على رجل من التجار يعرف بابن أبي كامل ، أجبره على بيع داره ،
واغتصبه على بعض جدرها ، فقال ابن الرومي :

(١) انظر : مناهج الألباب المصرية لرفاعة الطهطاوى - المقدمة ، ص ٤ .

ولي وطن آليت ألا أبيعه وألا أرى غيري له الدهر مالكا
وحببب أوطان الرجال إليهم مآرب قضائها الشباب هنالكا
إذا ذكروا أوطانهم ذكرتهم عهود الصبا فيها فحنوا لذلكا
فقد ألفتته النفس حتى كأنه لها جسد إن بان غودر هالكا

ولا يشك أحد في أن مصر وطن شريف إن لم نقل إنها أشرف الأمكنة؛ فهي أرض الشرف والمجد في القديم والحديث ، وكم ورد في فضلها من آيات بينات وآثار وحديث ؛ فما كأنها إلا صورة جنة الخلد ، منقوشة في عرض الأرض ، بيد الحكمة الإلهية ، التي جمعت محاسن الدنيا فيها ، حتى تكاد أن تكون حضرتها في أرجائها ونواحيها . . . (١) .

ثم يقول في الكتاب نفسه عن تعليم المرأة : « ينبغي صرف الهمة في تعليم البنات ؛ فإن هذا مما يزيدهن أدباً وعقلاً . ويجعلهن للمعارف أهلاً ، ويصلحن به لمشاركة الرجال في الكلام والرأى ، فيعظمن في قلوبهم ويعظم مقامهن ... ويمكن للمرأة - عند اقتضاء الحال - أن تتعاطى من الأشغال والأعمال ما يتعاطاه الرجال ، على قدر قوتها وطاقته . فكل ما يطيقه النساء من العمل يباشرنه بأنفسهن ، وهذا من شأنه أن يشغل النساء عن البطالة ؛ فإن فراغ أيديهن عن العمل ، يشغل ألسنتهن بالأباطيل ، وقلوبهن بالأهواء وافتعال الأقاويل . فالعمل يصون المرأة عما لا يليق ، ويقرّبها من الفضيلة . وإذا كانت البطالة مذمومة في حق الرجال ، فهي مذمة عظيمة في حق النساء ؛ فالمرأة التي لا تعمل تقضى الزمن خائضة في حديث جيرانها ، وفيما يأكلون ويشربون ويلبسون ويفرشون ، وفيما عندهم وعندها ، وهكذا » (٢) .

وهذا الكلام بالإضافة إلى كونه نصاً أدبياً ذا قيمة في ذاته ، يعتبر زيادة لفكرة لإصلاحية اجتماعية كبيرة ، وهي فكرة تحرير المرأة ، فقد سبق رفاة بها قاسم أمين بزم ، وإن لم يتوسع فيها توسع هذا الأخير . وهكذا يضيف رفاة إلى ألوان رياداته ، أوتاً آخر يذكر له مع كل ثناء عرفان بالفضل .

(١) انظر : المرشد الأمين لرعاة الطهطاوى ص ٩٠ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٦٦ .

حوافز النضال واتجاهاته

١ - من جرائم الاحتلال البريطاني :

لقد بدأ الإنجليز يطمعون في الاستيلاء على مصر ، منذ أيام الحملة الفرنسية عليها ، ولذا طارد أسطولهم الأسطول الفرنسي حتى أغرقه في أبي قير سنة ١٧٩٨ ، ولذا أيضاً شاركوا في إخراج الفرنسيين من مصر سنة ١٨٠١ ، وللسبب نفسه حاولوا غزو البلاد بتلك الحملة المعروفة بحملة فريزر سنة ١٨٠٧ ، ولكن المصريين ردوهم ببسالة في موقعة رشيد الخالدة^(١).

وحين عجز الإنجليز عن التدخل العسكري المباشر ، ظلوا يتحينون الفرص لكسب نفوذ في مصر ، حتى يمهّدوا به قليلاً قليلاً لما يبتوّه من احتلال كامل . وما إن تورط إسماعيل في الديون ، حتى أمدته بريطانيا - فيمن أمدته من دول - حتى تضيق الحبل حول رقبتّه ، بل حول رقبة مصر . ثم ضرب الإنجليز ضربتهم التي حققت التدخل الفعلي في شئون البلاد ، وذلك حين اشتروا حصّة مصر من أسهم قناة السويس سنة ١٨٧٥ ؛ فقد تبع ذلك تدخلهم في توجيه اقتصاديات البلاد وسياستها ، بحجة المحافظة على مصالحهم وأموالهم ، الممثّلة فيما لهم من ديون وحقوق في قناة السويس ، وتحقيق كثير من طمعهم ، ولكنهم لم يرضوا إلا بنيل كل ما يبتوّه له ، وهو الاحتلال الكامل .

ولذا انتهزوا فرصة تحرك العناصر الوطنية المطالبة بتحقيق مطالب الشعب على أيدي عرابي وأصحابه ، ونفذوا مؤامرتهم الاستعمارية ، ليتخلصوا من تلك العناصر الوطنية أولاً ، وليتم لهم ما طمعوا فيه من احتلال مصر آخر الأمر . . . وهكذا ضربوا الإسكندرية من البحر في يوليو سنة ١٨٨٢ ، ونزلوا إلى أرض مصر ، وتحرك عرابي بجندّه لنزاهم وعمل جهده على تحطيم غزوهم ، ولكن

(١) انظر تاريخ مصر السياسي لمحمد رفعت ج ١ ص ٩٢ - ٩٣ .

الحيانة والتآمر والغدر كانت فوق طاقة الثائر الأمين الباسل ، فهزم عرابي وجنده في معركة التل الكبير ، وتم احتلال الإنجليز لمصر في سبتمبر سنة ١٨٨٢^(١) .

ومعروف أن أهم أطراف المؤامرة كانت تتمثل في توفيق الخائن والإنجليز المعتدين ، ولذا تآزر هذان الطرفان من أول أيام الاحتلال على إضعاف كل القوى الواعية في مصر ، حتى تستحيل البلاد إلى حقل كبير ينتج القطن لمصانع بريطانيا ، ويصب المال في جيب الخديوى وأعوانه الرجعيين .

وتبعاً لتنفيذ تلك الخطة ، اكتفى الخديوى من حكم البلاد بالاسم وبعض مظاهره الشكلية الزائفة التى يضمونها له الإنجليز ، وأطلق أيدى هؤلاء المعتدين فى مصر ، يصفون كل قواها الواعية على الوجه الذى يحقق أطماعهم ، ويسدد لهم ثمن حمايتهم للخديوى الخائن .

وهكذا نفى عرابي وأصحابه ، وصفيت كل العناصر الوطنية فى الجيش وخارجة ، إما بالنفى أو السجن أو الاختفاء . ونتيجة للسياسة التى رسمها الإنجليز وأشرفوا على تنفيذها بواسطة مستشاريهم ومعتمديهم^(٢) ، سرَّح الجيش

(١) اقرأ ذلك بالتفصيل فى : الثورة العربية والاحتلال البريطانى لعبد الرحمن الرافعى ، وفى : مذكرات عرابي لأحمد عرابي .

(٢) من مستشاريهم المخربين . «دوفرين» الذى كان سفيراً لبريطانيا فى الآستانة ، وجاء بعد الاحتلال إلى مصر ووضع تقريره المشهور الذى رفع إلى وزارة الخارجية البريطانية ، وضمنه مقترحاته لتصفية الوضع فى مصر ، وكان من هذا التقرير : وجوب تسريح الجيش وحل مجلس شورى النواب . . . ومن معتمديهم «كرومر» الذى عمل فى مصر نحو ربع قرن من سنة ١٨٨٣ إلى سنة ١٩٠٧ ، وكانت سنواته سنوات إرهاب وطنيان لا تنسى . . . ومنهم «كتشير» «غوست» الذى جاء بعد «كرومر» والذى هادن الخديوى على حساب الوطنيين . . . ومنهم «كتشير» الذى كان «سردار» الجيش أيام «كرومر» ثم عين معتمداً بعد «غورست» . . . ومن أخطر مستشاريهم «دانلوب» الذى عمل مستشاراً للمعارف من سنة ١٩٠٦ إلى سنة ١٩١٩ ، وكان من أهم أسباب تأخر التعليم فى مصر وجوده على عهد الاحتلال ، وقد ظل أثر سياسته الفاسدة يسيء إلى التعليم فى مصر سنوات بعد رحيله .

الوطني القوى الذي حارب مع عرابي ، وكان يضم كثيراً من الوطنيين الأقوياء
البواسل ، وأعيد تكوينه على ضعف وهزال ، وفي عدد لا يتجاوز ستة
آلاف ، على رأسهم « سردار » الإنجليزي يعاونه طائفة من كبار الضباط
الإنجليز . كذلك أغلقت مصانع الأسلحة كلها وبيعت آلاتها ، كما أنهيت
البحرية المصرية ، وبيعت سفنها . وشبهه بما فعل مع الجيش لتصفيته
وإضعافه وجعله في قبضة المحتلين ، فعل مع البوليس ، بوضع رجل إنجليزي
على رأسه وتعيين وكيل إنجليزي لوزارة الداخلية .

ونتيجة للسياسة الإنجليزية نفسها أرهاق الاقتصاد المصري بل خنق ؛
وذلك بتعيين مستشار إنجليزي للمالية ، وإجهاد الخزنة المصرية بتعويضات
مجحفة تؤدي للأجانب عما أصابهم من خسائر وهمية . ثم كان من عوامل
خنق الاقتصاد المصري وإرهاق المصريين مالياً ، تحميل مصر تكاليف جيش
الاحتلال والموظفين الإنجليز ، ثم تحميلها كذلك تكاليف حرب المهدي
في السودان (١) .

هذا فيما يتصل بالقوتين العسكرية والاقتصادية ، اللتين تمثلان للبلاد
ساعدها الذي تحتوى به ، وقلبها الذي تعيش عليه . أما فيما يتعلق بالقوتين
الثقافية والأخلاقية ، فقد عمل الاحتلال على إضعافهما ما استطاع إلى ذلك
سبيلاً . فقد عوقت البعثات (٢) وأهملت المعاهد العالية (٣) ، واقتصرت الاهتمام

(١) انظر : مصر والسودان في أوائل عهد الاحتلال البريطاني لعبد الرحمن الرافعي :
ص : ٩ ، ١٧ ، ١٩ ، ٦٤ ، ١٥٩ .

(٢) كان أكثر البعثات قبل الاحتلال يوفد إلى فرنسا ، فأصدر كرومر قراراً بإلغاء البعثات
إليها ، وكان ذلك سنة ١٨٩٥ .

اقرأ : في الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ٣٣ .

(٣) من صور هذا الإهمال بل العبث ضغط دنلوب على عميد مدرسة الحقوق الفرنسي « مسيو
لامير » حتى استقال ، فعين بدلاً منه شاباً إنجليزياً ، كما استبدل بالأساتذة الفرنسيين مدرسين من
الإنجليز الصغار ، الذين يجهلون قوانين البلاد .

اقرأ : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٤٤ وما بعدها .

بالتعليم على اللون الذى يخرج طائفة من الموظفين الذين يعملون تحت رئاسة رؤساء من الإنجليز .

وكان من أبرز مظاهر تخلف التعليم على عهد الاحتلال ، انخفاض نسبة المتعلمين فى الأربع والعشرين سنة الأولى من الاحتلال إلى النصف ، وانخفاض ميزانية التعليم بشكل واضح عما كانت عليه قبل الاحتلال^(١) . وقد اعترف بذلك الإنجليز على لسان رجلهم فى مصر حينذاك « كرومر »^(٢) ، الذى كان يدعو جهرًا إلى عدم تقدم التعليم فى مصر^(٣) .

كذلك فرضت اللغة الإنجليزية على التعليم ، وحوربت اللغة العربية ألوانًا من الحرب ، فلم تعد وسيلة للتدريس ، وإنما حلت محالها لغة المحتلين^(٤) ، ولم تترك الفصحى وسيلة للتعبير خارج قاعات الدرس ، لتنمو وتتطور ، وتصل المصريين بالماضى العربى المشرق والتراث الإسلامى الحبيب ، وتجمعهم مع إخوانهم العرب والمسلمين فى كتلة قوية واعية ، وإنما ظهرت دعوات خبيثة من نخبة الاستعمار ، وبعض من خدع فيهم من العرب ، وراحت هذه الدعوات تهاجم الفصحى ، وتنسب إلى المصريين التخلف والعجز بسببها ،

(١) كانت نسبة المتعلمين سنة ١٨٨٣ نحو ١٦٪ فصارت سنة ١٩٠٧ نحو ٨٪ ، وكانت ميزانية التعليم سنة ١٨٦٦ أكثر من ١٠٠٠ و ١٤١ من الجنيهات ، فهبطت سنة ١٨٨٥ على عهد الاحتلال إلى ٦٨٩ و ٨٤ . وزادت هبوطاً سنة ١٨٩٠ ، فصارت ٣٣٧ و ٨٠ .

انظر : فى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ١٨ ، وانظر : كذلك :

Modern Egypt; Cromer , Vol. 2. p. 529.

(٢) انظر : The Situation in Egypt; Cromer p. 12.

(٣) انظر : Abbas II; Cromer; PP. 23 - 24.

(٤) حمل « دنلوب » على مبارك على إصدار قرار يجعل اللغة الإنجليزية لغة التعليم سنة ١٨٨٩ وظل الحال كذلك حتى نجح المصريون فى إعادة اللغة العربية إلى ميدان التعليم سنة ١٩٠٨ ، وتم تعريب التعليم سنة ١٩١٢ .

اقرأ : فى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ٤٣ - ٤٥ .

وتنادى باتخاذ العامية لغة للتأليف العلمي والأدبي ، وبإحلال العامية محل الفصحى في القراءة والكتابة (١) .

وهكذا عوّقت الحركة العلمية ، وتناقص عدد المتعلمين ، ووجدت اللغة العربية صعوبات وعراقيل ، وأصبح من يشتغلون بها من الطوائف المضطهدة في رزقها وفي وضعها الاجتماعي .

كذلك حل المستعمرون « مجلس شورى النواب » بحجة أن المصريين لم يصلوا بعد إلى المرحلة التي يستطيعون فيها أن يكون لهم مجلس نيابي أو حكومة ديمقراطية ، وقد استعاضوا عن هذا المجلس بثلاث مؤسسات أخرى هي الجمعية العمومية ، ومجلس شورى القوانين ، ومجالس المديريات . وكل هذه المؤسسات لا تغني عن المجلس النيابي شيئاً بطبيعة الحال ، وإن برر الإنجليز مسلكهم العدواني بأنهم يريدون أن يدرّبوا المصريين على الحكم النيابي الذي لم يصلوا إلى مستواه في زعمهم (٢) .

(١) من أمثلة الهجوم على الفصحى ، ما دعا إليه « دوفرين » في تقريره المشهور سنة ١٨٨٣ من تحييد اللغة العامية والعناية بها ، ثم ما قاله « وليام ولكوكس » في خطبة ألقاها في نادي الأزيكية سنة ١٨٩٣ ، من أن العامل الأكبر في فقدان المصريين لقوة الاختراع هو استخدام الفصحى ، ثم ما قاله : « ويلمور » أحد قضاة الإنجليز سنة ١٩٠١ ، من نصح المصريين بهجر الفصحى . ومن العرب الذين خدعوا بمثل تلك الدعوات : إسكندر معلوف السوري ، الذي حاول أن يوهم المصريين بأن سبب تأخرهم هو استخدام الفصحى ، وذلك في مقال له بالهلل في مارس سنة ١٩٠٢ .

اقرأ : في الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ٤٠ وما بعدها ، ومقالا للدكتور على عبد الواحد وافي في مجلة الرسالة ، العدد الصادر في ٣ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ومقالا للأستاذ محمود شاكر في الرسالة عدد ٧ يناير سنة ١٩٦٥ . وانظر : رسالة كاملة في هذا الموضوع للدكتورة نفوسة زكريا ، وعنوان هذه الرسالة هو : تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر .

(٢) انظر : مضر والسودان في أوائل عهد الاحتلال البريطاني ص ٣٦ - ٥١ .

وفي الوقت نفسه أخمدت أنفاس الصحافة بسبب أقل شبهة في معاداة الإنجليز أو الخديو ، فنعت « العروة الوثقى » من دخول مصر ، وكان يصدرها في باريس جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ، وقت إبعاده عن البلاد ، بعد الثورة العربية . كذلك ألغيت صحيفة « الوطن » وصحيفة « مرآة الشرق » وصحيفة « الزمان » وعطلت « الأهرام » بعض الوقت ^(١) .

وهكذا خنقت روح القوة الأخلاقية ، وهى الحرية ، وأصبح بعض الناس يتشككون وفق مصالحهم ، أو ما يرونه من صالح جماعتهم ، فتقرب نفر من المستعمرين ، وهادن آخرون الحكام الخائنين ، وبدأت المفاصد الخلقية التى تخلفها مصادرة الحرية تظهر فى صور شتى . ولكن كلها قبيح شائه كرهه . وقد أضيف إلى هذا العامل الرئيسى المفسد للأخلاق ، عامل الضغط الاقتصادى على طبقات الشعب الكادحة ، بما كان من استغلال الإقطاعيين لهم ، وامتصاص المرابين لدمائهم ، وجور السلطات عليهم . أجل أضيف هذا العامل الاقتصادى المفسد ، إلى العامل المعنوى المتلف ، فتضاعفت المأساة ، وظهرت مع الاحتلال عيوب خلقية عديدة ، فى طبيعتها : النفاق ، والجشع ، والحقد ، وما إلى ذلك مما يخلفه فقدان الحرية وسوء النظم الاقتصادية .

كذلك أدخل الاحتلال إلى مصر ألواناً من المبادىء الوضيعة ، كالبغياء الرسمى ونوادى الميسر ، وحانات الخمر . وظهرت هذه المبادىء فى المدن ، وجرفت كثيراً من المواطنين ، فعرفت حياتنا الاجتماعية - وخاصة فى المدن - عيوباً لم تعرفها قبل عهد الاحتلال ^(٢) .

وهكذا عمل الاستعمار على قتل القوتين الثقافية والأخلاقية ، اللتين

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٦١ - ١٦٣ ، ومذكراتى فى نصف قرن لأحمد شفيق

ج ١ ص ٢٩٠ .

(٢) اقرأ : مقالا لعبد الله التديم ، يندد فيه بتلك المفاصد فى « الأستاذ » عدد ١٧ يناير

سنة ١٨٩٣ .

تمثلان عقل الأمة وضميرها ، تماماً كما عمل على قتل القوتين العسكرية والاقتصادية ، اللتين تمثلان ساعد الأمة وقلبها .

حقيقة قد أباح الاحتلال — بعد فترة — إنشاء بعض الصحف ، كما سمح بقيام بعض الأحزاب ، ولكن ذلك كان أساساً لتأجيج الخصومات وتفريق شمل الأمة .

وحقيقة قد قام الاحتلال ببعض ألوان من إصلاح الري وإقامة بعض السدود والقناطر ، ولكن ذلك كان بقصد زيادة محصول القطن ، الذي كانت تحتكره المصانع الإنجليزية . على أن هذا كله لم يخلف رخاء اقتصادياً ، ولم يرفع مستوى الشعب ، وإنما زاد من ثراء طائفة كبار الملاك ، وضاعف من تحكمهم في الطبقة الكادحة^(١) .

ومن ذلك كله كانت التركة التي خلفها الاحتلال ، تركة مثقلة رهبة تحتاج إلى نضال صابر وكفاح مرير ، حتى يصلح ما فسد ويقوم ما اعوج . كان على البلاد أن تناضل في ميادين عديدة ، في ميدان السياسة ضد المحتل وحليفه القصر ، وفي ميدان الاقتصاد ضد الفقر والاستغلال ، وفي ميدان التعليم ضد الجهل والأمية ، وفي ميدان الثقافة ضد العدوان على اللغة وتراث العرب والإسلام ، وفي ميدان الاجتماع ضد التخلف والجمود ، وفي ميدان الأخلاق ضد التبذل والتفرنج .

والحق أن الاحتلال لم يستطع — رغم وسائله العديدة — أن يحول بين الرواد المصريين ، وبين خوض معركة النضال من أجل تخليص الوطن وإصلاح ما فسد من أمره . وكل ما استطاعه الاحتلال هو أن يعوق مسيرة مصر إلى نهضتها ، وأن يكلفها الكثير من التضحيات والجهد ، لكي تحقق ما تصبو

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ ص ٢١٥ — ٢١٦ ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٦ ، ومصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٧ — ٣٠ .

إليه من هدف كبير . وقد أثبتت مصر في نضالها الشريف : أنها بإيمانها
ونبل غايتها ، أقوى من الاحتلال بكل جيوشه وخسيس أهدافه .

٢ - مراحل النضال وطرائقه :

كانت السنوات العشر الأولى من سنى الاحتلال سنوات كثيفة ، نعيم
فيها ما يشبه الذهول الذى يصيب المرء من أثر الصدمة . وكان للضغط الشديد
الذى يفرضه الإنجليز ، وللاضطهاد البالغ الذى وقع بالمصريين ، أثر كبير
في سيطرة هذا الجلو الكثيب ، الذى أوقف - تقريباً - كل نشاط سياسى ،
للقیادات المصرية ، ووجه النضال إلى طريق الإصلاح الدينى والفكرى ،
الذى تزعمه من رأوا أن الحالة غير ملائمة للعمل السياسى ، وأن الواجب
انتهاز الفرصة للإصلاح فى ميادين أخرى تؤهل المواطنين بعد ذلك للحياة
الأفضل .

وكان فى مقدمة هؤلاء المصلحين ، الإمام محمد عبده ، الذى أخذ
نفسه - بعد عودته إلى مصر ، وبعد انتهاء مدة إبعاده - بإصلاح الأزهر
والقضاء الشرعى ، وبتوضيح الجوانب المشرقة فى الإسلام ، والرد على طعنات
أعدائه ، كما اهتم كثيراً بجانب الإصلاح الدينى والفكرى على وجه
العموم^(١) .

ولما مات توفيق ، وتولى عباس حلمى سنة ١٨٩٢ ، أراد هذا الخديو
الجديد - فى أول عهده - أن يدعم سلطانه ، وأن يتكئ على سند غير
سند الإنجليز الذين لا أمان لهم فى السياسة ، فتظاهر بالوطنية ، وأبدى
كثيراً من المظاهر التى يخالف بها سابقيه من الحكام ، فأخذ يستقبل طوائف
الشعب فى مناسبات عديدة ، وراح يزور الأقاليم المصرية المختلفة ، وبدأ
يقرب العناصر الوطنية ويؤازرها ، فأصدر عفواً عن عدد من المشتركين فى

(١) انظر : المنار ج ٨ ص ٨٩٣ .

الثورة ، بل تعدى ذلك إلى تشجيع المصريين على مقاومة الإنجليز ، وعدم الخضوع لهم^(١) .

وكان المصريون من جانبهم ، قد بدأت تتبدد صدمتهم بالاحتلال ، وشرعوا يشربون إلى أنفسهم ويعون واقعهم ويدركون واجبهم ، ومن هنا بدأ النشاط السياسى النضالى يظهر ، وأخذ نفر من الزعماء المصريين الجدد يتدد بالاحتلال ، وينتقد وجود الإنجليز ، وينادى بالاستقلال والحرية .

وكان الإنجليز بدورهم قد بدءوا يخففون قبضتهم على الصحافة ، وعلى العمل السياسى ، أملا فى أن تشغل المعارك الصحفية المصريين عن الإنجليز ، وطمعاً فى أن يستهلك النزاع الحزبى جهود المواطنين . ولكن المصريين أحسنوا — إلى حد كبير — الاستفادة من الفرصة المتاحة ، فأنشأوا الصحف الوطنية ، وراح كتابهم يهاجمون الاستعمار ، وينادون بالحرية ، ويناضلون جاهدتين لتخليص الوطن مما جلبه عليه الاحتلال^(٢) .

وهكذا بدأ النضال السياسى ، ولكنه أخذ اتجاهاً مختلفين ، الاتجاه الأول يلوذ بحماس دينى ، فىرى أن المشكلة الأولى هى مشكلة جلاء الإنجليز وإنهاء الاحتلال ولكن مع الإيمان بأن الجامعة الإسلامية ، هى طريق القوة ، وبأن الولاء للخلافة — التى يعتبر الخليفة التركى رمزاً لها — ولاء ضرورى تفرضه فكرة الإيمان بضرورة قيام جامعة إسلامية تتكفل لتواجه خطر الاستعمار .

ورغم أن زعماء هذا الاتجاه كانوا من ذوى الثقافة المدنية الحديثة ، وأنهم لم يكونوا من رجال الدين ، قد كانت عواطفهم الدينية تلون أفكارهم وتوجه

(١) انظر : مذكراتى فى نصف قرن لأحمد شفيق ج ٢ ص ١٦ ، ٢٦ ، ٣٥ ، ٣٧ ،

(٢) تحدث الشيخ على يوسف فى السنة الأولى لظهور المؤيد سنة ١٨٨٩ عن مسألة الجلاء ، ثم تبعه مصطفى كامل فى الأهرام والمؤيد واللواء . انظر : منتخبات المؤيد ص ٣٠ وقرأ : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى .

دعوتهم كما كان لسياستهم ما يبررها - في نظرهم - حينذاك ، من وجوب التكتل أمام قوى الغرب ، ومن وجوب جمع كلمة المسلمين تحت فكرة الجامعة الإسلامية ، وعدم الانفصال عن الخلافة باسم القومية أو الوطنية ؛ لأن ذلك معناه الانقسام والتفرق وإتاحة الفرصة للمستعمر ليلتقم أمم الإسلام واحدة وراء الأخرى ^(١).

وكان يمثل هذا الاتجاه الأول، الحزب الوطني ، ويقوده مصطفى كامل الذى اتخذ صحيفة اللواء لسان حاله ^(٢).

كما كان أصحاب هذا الاتجاه وعلى رأسهم مصطفى كامل ، موالين - أول الأمر - للخديوى الجديد عباس ، لما كان يظهره من وطنية ومؤازرة للوطنيين ، وكرامية ومناوأة للإنجليز . ثم عادوا فعادوا عباساً وحاربه ، وذلك حين ضعف أمام الضغط الإنجليزي وانقلب على الوطنيين ، وهادن المحتلين حتى انتهى معهم إلى سياسة الوفاق ^(٣).

أما الاتجاه الثانى من اتجاهى النضال الوطنى ، فقد كان يلونه حماس قومى ، فهو يرى أن فكرة الجامعة الإسلامية غير ممكنة التحقيق وأن الانفصال عن الخلافة واجب بعدما كان من فساد الخلفاء الأتراك ، وأنه لا ولاء إلا لمصر ، ولا عمل إلا من أجل مصر ، وأن مصر للمصريين . وأصحاب هذا الاتجاه يعتقدون بعد هذا أن المشكلة الحقيقية هى الاحتلال وأن إخراج الإنجليز من مصر واجب ، ولكن ذلك يجب أن يسبقه إعداد

(١) اقرأ بعض ما كتبه مصطفى كامل عن ذلك فى « المسألة الشرقية » ص ١٩ - ٢٢ .

(٢) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه فى : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور

محمد حسين . الفصل الأول من الجزء الأول .

ويلاحظ أن الحزب الوطنى لم يؤلف بصفة رسمية إلا سنة ١٩٠٧ ، وإن كان اسمه يطلق على السائرين فى اتجاه مصطفى كامل قبل ذلك التاريخ بزمان . انظر : مصطفى كامل للرافعى ص ٢٥٥ وما بعدها .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر لمحمد حسين ج ١ ص ١٥٤ وما بعدها .

و ص ١٧٤ وما بعدها .

الشعب لحكم نفسه ، وتأهيله لتملك المسؤولية الكبيرة ؛ وذلك بتنويره وتنقيفه وبتعويده نظم الحكم الحديثة . ومن هنا شغل أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم أولاً بالإصلاح الفكرى والاجتماعى والسياسى . وعملوا على أن يقوم فى مصر حكم ديمقراطى ، فيه وزارة من المصريين تزاوّل عملها على أساس المسؤولية البرلمانية ، وفيه برلمان يمثل الشعب ، ويراقب أعمال الوزارة وباقي السلطات . وكان هذا الاتجاه ممثلاً فى حزب الأمة ويتزعمه لطفى السيد ، الذى اتخذ صحيفة الجريدة لساناً لحاله^(١) .

ويلاحظ أن أصحاب هذا الاتجاه الثانى ، كانوا - فى جملتهم - من كبار الملاك وأبنائهم ، وكانوا بين مستمدين لنفوذهم مما تحت أيديهم من إقطاع كبير ، مثل محمود سليمان رئيس حزب الأمة ؛ وبين مستمدين لنفوذهم مما فى رؤوسهم من ثقافة واسعة ، مثل لطفى السيد محرر الجريدة وقاسم أمين أحد مفكرى الحزب .

على أن الجميع كانوا يعتقدون أنهم أصحاب المصالح الحقيقية فى مصر ، وأنهم أحق بالحكم والسلطان وتولى شئون البلاد من الأتراك وأسرة محمد على . ومن هنا أخذت سياستهم هذا الاتجاه الذى يهدف أقرب ما يهدف إلى الإصلاح السياسى الداخلى ونيل الدستور ، وأخذ أكبر قسط من السلطة التى فى يد الخديو . ومن هنا لم يكن أصحاب هذا الاتجاه فى تحمس أصحاب الاتجاه الأول لإخراج الإنجليز^(٢) ، وإن كانوا لم يقرأوا بقاءهم بطبيعة الحال^(٣) .

(١) كون حزب الأمة بصفة رسمية سنة ١٩٠٧ وظهرت جريدته فى نفس العام . وسوف ترد ترجمة موجزة لطفى السيد حين يكون الحديث عن طريقته فى النشر .

(٢) انظر بعض شواهد ذلك فى عدد الجريدة الصادرة فى ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وفى العدد الصادر فى ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٠٧ .

(٣) اقرأ تفاصيل هذا الاتجاه فى : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ج ١ الفصل

على أن ارتباط أصحاب الاتجاه الأول بفكرة الجامعة الإسلامية ، صيغت دعوتهم الإصلاحية وكل نشاطهم النضالي بطابع إسلامي عربي واضح ، وذلك لارتباط الإسلام بالتراث العربي ارتباطاً لا انفصام له . ومن هنا عتوا بالتراث العربي والاهتمام به والإقبال على تمثله والاعتماد عليه ، كما نافحوا عن اللغة العربية وتصدوا للدعوات المحاربة لها أو الغاضة من شأنها . كما اهتموا بإشاعة القيم الإسلامية العربية ، والاعتماد على الأسلوب الحضاري الذي عرفته حضارة العرب والإسلام ، ولم يفتنوا كثيراً بالحضارة الغربية وأساليبها الغربية الوافدة .

كما أن ارتباط أصحاب الاتجاه الثاني بفكرة القومية ، شكل دعوتهم الإصلاحية وكل نشاطهم النضالي بطابع عربي أوربي واضح . فإيمانهم بالقومية ، جعلهم يعطون ظهرهم للخلافة ، ويولون وجوههم شطر البلاد التي نشأت فيها القوميات ، والتي ازدهرت فيها مدنية حديثة تبهز الأبصار .

ومن هنا شغل أصحاب هذا الاتجاه الثاني شطراً كبيراً من نشاطهم بألوان من الإصلاح الفكري والاجتماعي والسياسي ، الذي يستمد مثله الأعلى من حضارة الغرب ومدنية أوربا ؛ فنادوا بفصل الدين عن الدولة ، كما نادوا بفكرة الوطنية بمفهوم عقلي مصلحي ، لا بمفهوم وجداني حماسي . كذلك دعوا إلى تفسير نصوص الدين بما يلائم الحضارة ويتفق مع التطور ، وظهرت في هذا المجال دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة^(١) .

والحق أن الاتجاه الأول أخذ — من الناحية السياسية — يضعف شيئاً

(١) اقرأ مثلاً لفكرة فصل الدين عن الدولة فيما كتبه عبد القادر حمزة بعنوان « خطر علينا وعلى الدين » في « المقتطف » عدد مارس سنة ١٩٠٤ .

واقراً مثلاً لفكرة الوطن بذلك المفهوم في افتتاحية « الجريدة » العدد الصادر في ١٠ مارس سنة ١٩٠٧ وعنوان المقال « الوطنية في مصر » .

واقراً أمثلة من محاولة تطويع الدين ونصوصه بما يحقق فكرة التطور ويلئم مفهوم الحضارة عند مفكرى هذا الاتجاه ، فيما كتبه قاسم أمين في كتابيه « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » وقد ظهر الأول سنة ١٨٩٩ ثم ظهر الثاني سنة ١٩٠٠ .

فشيئاً حتى أصبحت دعوته السياسية أشبه بحلم يعيش عليه بعض المتحمسين .
أما من الناحية الفكرية ، فقد كان خلال تلك الفترة في المحل الأول ،
ثم استمرت دعوته وعاشت عبر السنين ، كتيار فكري يرى أن نقطة الانطلاق
إلى الثقافة والحضارة يجب أن تبدأ مما عرفه العرب أيام مجدهم الزاهر .

وأما الاتجاه الثانى فقد استطاع - من الناحية السياسية - أن يتغلب ،
وذلك بسبب قوة نفوذ السائرين فيه ، وكونهم يقتسمون الثراء المادى
والفكرى جميعاً .

وقد ساعد على تغلب هذا الاتجاه من الناحية السياسية ، ما منى به
أصحاب الاتجاه الأول من ضربات أضعفت قوتهم وقللت أعوانهم . ومن
تلك الهزائم معاداة الخديو لهم بعد أن انقلب على الوطنيين وهادن الإنجليز .
ومنها تخلى فرنسا عن مؤازرتهم ضد بريطانيا ، بعد الاتفاق الودى الذى تم بين
الدولتين سنة ١٩٠٤ ، والذى أطلقت به فرنسا يد بريطانيا فى مصر ، وأطلقت به
بريطانيا يد فرنسا فى المغرب . ومنها ظهور دعوة تركيا الفتاة ، ومناداة بعض
الأتراك أنفسهم بترك فكرة الخلافة . ومنها بعد ذلك كله ما كان من تخلف
تركيا وفساد خلافتها وعدم ارتياح وطنى مستنير إلى الارتباط بها على الرغم من
تخلفها وضعفها وفسادها .

أما من الناحية الفكرية ، فقد كان هذا الاتجاه فى المحل الثانى ، ولم
يستطع أن يتغلب على الاتجاه الأول ، بل عاشا معاً يمثلان ثنائية «أيدولوجية»
فى الحياة الفكرية والاجتماعية ، ثم يشكلان أهم اتجاهات الأدب كما سنرى
إن شاء الله . على أن من الحق أن يقال ابتداء: إن هذا الاتجاه الثانى ،
هو الذى فتح الطريق إلى التجديد فى الأدب ، ومهد إلى تعرف الأدب
بالتيارات الغربية الحديثة ، والفنون الأدبية الجديدة .

وهكذا أصبح النضال السياسى - بعد ضعف الحزب الوطنى - ممثلاً فى
حزب الأمة ، وقد أثر هذا الحزب البدء بنواحي الإصلاح والإعداد للاستقلال ،
ونحطاً فى ذلك خطوات فساد . ثم قامت الحرب الكبرى الأولى سنة ١٩١٤ .

وكان الخديو عباس في تركيا لبعض شتونه . فانهزت بريطانيا الفرصة وأعلنت الحماية على مصر ، ومنعت عباساً من العودة إلى البلاد ، وولت آخر من أسرة محمد على ، هو حسين كامل ، الذى خلعت عليه لقب سلطان ^(١) .

وعاش المصريون فترة الحرب الكبرى الأولى في ضيق بالغ وتحت ضغط رهيب ، حيث فرض الإنجليز على الصحف الرقابة ، وأعلنوا الأحكام العسكرية ، وساقوا المصريين إلى العمل الشاق المهين تحت اسم « السلطة » ، واستولوا على كثير من أقوات أبناء البلاد وأموالهم لإمداد الجيوش البريطانية . كل هذا تحت عين الحكام من أبناء أسرة محمد على ، والمواطنون وزعمائهم مكبلو الإرادة مغلولو القدرة ، لا يستطيعون أن يقاوموا هذا الطغيان ، إلا بما سمحت به ظروفهم القاسية حينذاك ، كالسخط على الإنجليز والابتهاج بكل ما يصيبهم من هزائم ، وكبعض المحاولات لا غتيال صنائعهم من الحكام المفروضين على البلاد . فقد اعتدى على السلطان حسين مرتين بقصد اغتياله ، ولكنه نجا في المراتين ، واستمر ضغط الإنجليز من جانب وتمكين صنائعهم لهم من جانب آخر ، حتى نهاية الحرب ^(٢) . فلما وضعت الحرب أوزارها ، وأعلنت الهدنة سنة ١٩١٨ ، تقدم نفر من زعماء البلاد ^(٣) إلى المعتمد البريطاني ، مطالبين برفع يد الإنجليز عن مصر ، ثم تألف وفد ^(٤) وطلب السماح لبعض أعضائه بالسفر إلى إنجلترا لحضور مؤتمر الصلح الذى ستسافر إليه وفود عديدة من

(١) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ص ١٥ وما بعدها .

(٢) اقرأ المصدر السابق ص ١١ ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ .

(٣) هم : سعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى . وكان الأول وكيل الجمعية التشريعية ،

وكان الثانى والثالث عضوين بها .

(٤) كان هذا الوفد مؤلفاً من : سعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى ولطفى السيد

ومحمد محمود وعبد اللطيف المكباتى . ثم أضيف إليه مصطفى النحاس وحافظ عفيف ، ثم أضيف إليهم إسماعيل صدق وحمد الباسل ومحمود أبو النصر وآخرون . انظر : ثورة سنة ١٩١٩ ص ٣٠

وما بعدها .

الشعوب لتعرض مطالبها . ولكن هذا المطلب العادل قوبل بالرفض ، بل تجاوزت سلطات الاحتلال ذلك إلى اعتقال بعض زعماء الوفد ونفيهم إلى « مالطة »^(١) . وهكذا شبت الثورة المصرية في مارس سنة ١٩١٩ ، واشتركت فيها كل القوى الوطنية . وبهذه الثورة توجت تلك المرحلة من مراحل نضال الشعب المصرى البطل^(٢) .

٣ - بعض معالم النضال المشرقة :

وقد كان للنضال المصرى فى تلك الفترة معالم بارزة فى شتى الميادين ، وارتبطت بعض تلك المعالم ببعض الأحداث الكبرى التى شهدتها هذه السنوات . وكان هذا النضال هو الرد الطبيعى على جرائم الاحتلال ومحاولته لقتل كل القوى الواعية فى البلاد .

فقد قوبلت مجاربته للتعليم بحركة مضادة . تدعو إلى بذل الجهود الوطنية فى إنشاء المدارس ونشر الثقافة^(٣) . وقد توجت تلك الجهود بإنشاء الجامعة المصرية الأهلية سنة ١٩٠٨^(٤) . وقد أضيف إلى نضال المصريين فى هذا الشأن ، مقاومتهم للحيلولة بين أبنائهم وبين البعثات التى عوقها كرومر ، فراح القادرون منهم يبعثون بأولادهم لاستكمال دراساتهم فى فرنسا التى كان الإنجليز يحاربون ثقافتها . كما عملت الجامعة بعد إنشائها على إيفاد بعض خريجيها الممتازين إلى فرنسا لاستكمال دراساتهم^(٥) .

(١) كان المعتقلون ثلاثة هم : سعد زغلول ومحمد محمود وحمد الباسل .

(٢) اقرأ تفاصيل تلك الثورة التى ظلت نحو ثلاث سنوات واشتركت فيها كل طوائف الشعب

سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى .

(٣) اقرأ عن بعض النشاط المتصل بتلك الدعوة فى : مصطفى كامل ص ١٣٩ - ١٤٠ .

(٤) كان مصطفى كامل قد دعا إلى إنشائها سنة ١٩٠٤ ثم سنة ١٩٠٥ . ولكن التحمس للفكرة

ازداد بعد حادث دنشواى سنة ١٩٠٦ وكان فى طليعة القائمين على المشروع سعد زغلول وقاسم أمين .

انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٢٣ - ٢٢٥ .

(٥) يعتبر الدكتور طه حسين ثمرة من ثمار الجامعة وبعثاتها .

كذلك قبول ضغط الاحتلال على الحريات وخنقه للصحافة ، بإظهار مزيد من الصحف التي فضحت جرائمه ، وشهت بعدوانه ، وقد كان في طليعة الصحف الوطنية في ذلك العهد صحيفة « المؤيد » للشيخ علي يوسف ، وقد ظهرت سنة ١٨٨٩ ، وارتفع صوتها منذ العام الأول بمسألة الجلاء^(١) . ثم ظهرت صحيفة « الأستاذ » للسيد عبد الله النديم سنة ١٨٩٢ ، وحملت على الاحتلال والفساد الذي جرّه على البلاد ، حتى ضاق بها الإنجليز ، وضغطوا على الخديو حتى أبعد صاحبها عن مصر^(٢) . ثم ظهرت « اللواء » لمصطفى كامل سنة ١٩٠٠ ، فكانت سوط عذاب على الإنجليز وعملائهم وجرائمهم . ثم ظهرت « الجريدة » لسان حال حزب الأمة سنة ١٩٠٧ وكان يرأس تحريرها لطفي السيد^(٣) ، وقامت هي الأخرى بدور في تحرير الفرد والجماعة لا يمكن أن يجحد ، وإن لم تكن في حماس « المؤيد » و « الأستاذ » و « اللواء » فيما يتعلق بموضوع الجلاء والتشهير بالإنجليز .

وقد كان من أبرز الأحداث التي وجد فيها الوطنيون والصحافة الوطنية مجالا لمهاجمة الإنجليز ، حادث دنشواي الذي وقع سنة ١٩٠٦ ، والذي نصب فيه الإنجليز المشانق وأدوات التعذيب لأبناء تلك القرية المسالمة من قرى المنوفية ، قبل أن يحاكموا بتهمة قتل أحد الإنجليز ، الذين كانوا قد ذهبوا إلى تلك القرية لصيد الحمام ، فأصيب بضربة شمس أنهت حياته^(٤) . وكذلك قبول الضغط الاقتصادي ، وما خلفه من فقر وعدم ، بدعوات إلى مساعدة المعوزين ، ومديد العون إلى المحتاجين وأنشئت الجمعيات الخيرية ، وأسست الملاجي ونحوها من دور البر .

كذلك قبول ما بثه الاحتلال من مفاسد خلقية ، وما أشاعه من مبادئ ،

(١) انظر : منتخبات المؤيد ، السنة الأولى ص ٣٠ .

(٢) وقد مات النديم بعد قليل من نفيه بالآستانة سنة ١٨٩٦ .

(٣) اقرأ ترجمة موجزة عنه في مبحث النثر من هذا الفصل (هامش) .

(٤) انظر : مصطفى كامل للرافعي ص ١٩٧ وما بعدها .

بدعوات حارة إلى الأخذ بالأخلاق الكريمة ، وازدراء العادات المريضة الوافدة من الغرب العادى . وكان أكثر الداعين إلى صلابة الخلق واستقامة السلوك من أصحاب الانجاه العربى الإسلامى^(١) ، وكانت دعوتهم تتخذ أشكالا مختلفة من أشكال الأدب كما سنرى حين نفصل القول فى أدب هذه الفترة . وكان التراث العربى الإسلامى ، وتقاليده الحضارية فى ماضيها المشرق تمد هؤلاء الدعاة بكثير مما يؤيد دعوتهم ويمنعها المادة والشكل على السواء .

وعلى الحملة ، قد أشعلت آثام الاحتلال ومفاسده روح المقاومة ، وشحذت النفوس للنضال ، الذى تحرك فى كل الميادين ، وتوجته ثورة سنة ١٩١٩ .

(١) من أمثال الشيخ على يوسف ، والسيد عبد الله النديم ، ومحمد المويلحي ، وعبد العزيز

جاويش .

الأدب بين المحافظة والتجديد

كان الطابع الغالب على أدب تلك الفترة هو طابع المحافظة واستلهاهم الماضي ، أو اتخاذ التراث العربي المشرق الذى خلفته عصور الازدهار نقطة انطلاق نحو أدب معاصر . وليس معنى ذلك أن التيار الفكرى المتجه إلى الحضارة الغربية لم تكن له آثار أدبية تصوره ، وإنما الذى يراد تقريره هو أن هذا التيار الغربى كان فى تلك الفترة فى طور التمهيد والإعداد الفكرى لظهور الأدب الذى يمثل^(١) . وقد ظهر بعض هذا الأدب الجديد بعد سنوات من بدء تلك الفترة ، ولكنه ظهر وليداً غصا ، أمام أدب محافظ قد استوى واستحصد ، وملك على الناس مشاعرهم الفنية ، وشكل لهم أنماطهم الأدبية . وهكذا لم تكن القوة الأدبية لهذا التيار الغربى المجدد ، معادلة لقوة التيار العربى المحافظ ، بل لم تكن قوة هذا التيار الغربى فى ميدان الأدب معادلة لقوته هو نفسه فى مجال الفكر والإصلاح الاجتماعى ؛ نظراً لكونه من الناحية الأدبية قد كان محتاجاً إلى تغييرات فكرية ونفسية واجتماعية كبيرة تمهد له ، وتعد للأخذ به ، وتدفع إلى السير فى طريقه . ومن هنا كانت غلبة الطابع المحافظ على الأدب بفنونه المختلفة ، على الوجه الذى يتضح تفصيله فيما يلى :

أولاً - الشعر :

١- سيطرة الاتجاه المحافظ البيئى :

عرفنا من حال الشعر فى الفترة السابقة ، أنه قد ظهر الاتجاه المحافظ البيئى الذى راده البارودى ، وبعث به الشعر العربى ، وذلك حين رده إلى استلهاهم النماذج الجيدة التى خلفتها عصور الازدهار ، وحين جعل النموذج البيئى

(١) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٤١ .

المشرق قالباً للتعبير عن أحاسيس الشاعر وتجاربه ، وعن قضايا وطنه وأهم أحداث عصره^(١) . وعرفنا كذلك أن هذا الاتجاه لم يكن وقت ظهوره على يد البارودي هو الاتجاه الشعري الوحيد ، بل لم يكن الاتجاه الفني الغالب ، وإنما كانت الغلبة لذلك الاتجاه التقليدي الجامد ، الذي كان يمثل شعراء عديدون ، تقيدهم - عادة - بقايا أغلال العصر التركي والمملوكي ، وتكبل شعريهم - غالباً - ألوان من الألاعيب اللفظية والمحسنات المتكلفة ، لتستر ضحالة الموضوعات ، وفقر الأفكار ، وبرودة المشاعر ، وتهافت الأسلوب^(٢) .

ونضيف الآن ، أن هذا الاتجاه المحافظ البياني : قد أخذ يقوى عوده رويداً رويداً ، على يد الجيل الذي خلف البارودي ، حتى استحصده في هذه الفترة التي نسوق عنها الحديث ، بل حتى سيطر سيطرة توشك أن تكون تامة ، ومن هنا اختفى - أو كاد - ذاك الاتجاه التقليدي الجامد ، وأصبح الاتجاه الذي يملأ الحياة الأدبية هو هذا الاتجاه المحافظ البياني الحلي ، الذي راد طريقه البارودي في الفترة السابقة ، وأصبح جيل الشعراء في هذه الفترة ، يسرون في نفس اتجاهه ، ويترسمون خطاه ؛ فإسماعيل صبري^(٣) ، وأحمد شوقي^(٤) ،

(١) اقرأ ما كتب عن الشعر في الفصل السابق - مبحث الشعر ، المقال ٢ - ظهور الاتجاه البياني المحافظ .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك في الفصل السابق - مبحث الشعر ، المقال ١ - الاتجاه التقليدي وبعض لمحات التجديد .

(٣) اقرأ ترجمة موجزة له في مبحث الشعر بالفصل السابق المقال ٢ (هامش) .

(٤) ولد شوقي سنة ١٨٦٩ ، ونشأ في بيئة أرستقراطية ، وتعلم في مدارس القاهرة الابتدائية والثانوية ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وتخرج في قسم الترجمة سنة ١٨٨٧ ، فعين بالقصر في عهد توفيق ، ثم أرسل في بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق فدخل مدرسة « مونبلييه » ودرس بها عامين ، ثم انتقل إلى باريس وظل بها عامين آخرين ، حتى حصل على إجازة الحقوق ، وأتيح له أن يطوف في فرنسا وأن يزور إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر فعمل رئيساً للقسم الإفرنجنى بالقصر ، وكان من =

وحافظ إبراهيم^(١) ، ومحمد عبد المطلب^(٢) وبقيّة شعراء هذا الجيل التالي من أمثال أحمد محرم^(٣) ، وعلى الغاياتي^(٤) ،

=حاشية الخديو كما كان شاعره . وحين أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ كان الخديو عباس في تركيا فنعه الإنجليز من دخول مصر ، وأخذوا يبعدون أنصاره أيضاً ، فنفى شوق إلى إسبانيا ، حيث ظل في « برشلونة » أيام الحرب ، ثم عاد بعد انتهائها ، وبعد أن زار الأندلس في جنوب إسبانيا . وقد بويج بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، وظل مرموقاً حتى توفي سنة ١٩٣٢ .
اقرأ عنه في : شوق شاعر العصر الحديث للدكتور شوق ضيف ، وأبي شوق لحسين شوق ، وحافظ وشوق للدكتور طه حسين . وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوق ضيف .

(١) ولد حافظ في « ذهبية » بديروط ، حيث كان يعمل والده ، وفي سن الرابعة تقريباً مات هذا الوالد ، فانتقلت الأم بطفلها إلى القاهرة ، حيث كفله خاله . وقد تعلم حافظ أولاً في الكتاب ، ثم التحق بمدارس مختلفة كانت الخديوية آخرها . وحين نقل الخال إلى طنطا انتقل معه حافظ ، ولم يختلف هناك إلى مدرسة ، بل تردد حيناً على المسجد الأحمدي ، وهناك اتضح ميله إلى الشعر ، وحين ظهر منه عدم الميل إلى مواصلة الدراسة قامت جفوة بينه وبين خاله ، فاتجه حافظ إلى الحمامة ، التي كانت لا تشترط مؤهلاً في القانون حينذاك . ثم التحق بالمدرسة الحربية وتخرج فيها سنة ١٨٩١ . وعين في وزارة الحربية ، ثم نقل إلى الداخلية . ثم عاد إلى الحربية ورافق الحملة التي توجهت إلى السودان بقيادة « كشنر » . وهناك اشترك في ثورة قام بها بعض رجال الجيش ، وحُكِمَ ، وأحيل إلى الاستيداع سنة ١٩٠٠ ثم طلب إحالته إلى المعاش سنة ١٩٠٣ ، فظل شبه مشرد حتى عين سنة ١٩١١ في القسم الأدبي بدار الكتب ، وظل به حتى سنة ١٩٣٢ حيث أحيل إلى المعاش ثم مات في نفس العام .

اقرأ عنه في : حافظ للدكتور عبد الحميد سند الجندي ، وحافظ وشوق للدكتور طه حسين ، وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوق ضيف .
(٢) ولد بقرية من قرى جرجا سنة ١٨٧١ ، وتعلم في الأزهر ، وعمل بعد ذلك مدرساً ، وشارك في الحركة الوطنية وتوفي سنة ١٩٣١ .

اقرأ عنه في : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، وفي الأعلام للزركلي ج ٧ ص ١٢٤ .
(٣) ولد في إيبيا من قرى الدلتا سنة ١٨٧٧ وتلقى مبادئ العلوم في البلدة وتثقف على يد بعض شيوخ الأزهر . وسكن دمنهور بعد وفاة أبيه . وعاش يتكسب بالأدب ونشره ، واشتهر بميوله الوطنية والإسلامية . وتوفي سنة ١٩٤٥ .
اقرأ عنه في : الأعلام للزركلي ج ١ ص ١٩٢ .

(٤) ولد بدمياط سنة ١٨٨٥ في أسرة متوسطة ، ثم انتقل إلى القاهرة وقد ناهز الثانية والعشرين بعد أن تعلم في مسقط رأسه . وانضم إلى الحزب الوطني ، وعمل بالصحافة وحين أصدر ديوان وطني حوكم وأتهم بالغييب في ذات الخديو وبالتحريض على كراهية الحكومة ، وحكم عليه بالحبس =

وغيرهم^(١) ؛ قد صاغوا شعرهم على طريقة البارودى ، وساروا فى فنههم على دربه : فقصوا قضاء شبه تام على الطريقة التقليدية الجامدة ، وجعلوا السيطرة للاتجاه المحافظ البيانى ، وذلك بفضل تمكنهم من أسلوب هذا الاتجاه ، وكثرة نتائجهم بطريقته ، وقوة تمسكهم بتقاليده ، ثم لإلحاح دواعى السير على منهجه .

وقد عرفنا أن أهم أسباب ظهور هذا الاتجاه فى الفترة السابقة ، كانت تتمثل فى هذا الوعى الناضج عند بعض المثقفين ، الأمر الذى حمل على الالتفات إلى مجده الماضى وتراث الأمس ، للاتكاء عليه ومواجهة تحدى الحضارة الغربية به^(٢) ، ونضيف الآن أن النضال الذى شهدته الفترة التى نسوق عنها الحديث ، قد عمق الإحساس بتلك الفكرة ، وجعل الارتباط بالماضى العربى أقوى والاتكاء على التراث المجيد أشد ، وخاصة عند هذه الجمهرة من المثقفين الذين يؤمنون بفكرة الجامعة الإسلامية ويرتبطون تبعاً لها بالتراث الإسلامى العربى^(٣) . ومن هنا كان هذا الشغف البالغ بالاتجاه المحافظ البيانى فى الشعر ، وكانت سيطرته وأخذ جمهرة الشعراء الكبار به . فجعلهم من المؤمنين بفكرة الجامعة الإسلامية ، ومن المرتبطين تبعاً لها بالتراث ،

= سنة حكماً غيائياً ؛ إذ كان قد رحل إلى الآستانة ، ثم سافر إلى سويسرا ، وهناك أصدر جريدة منبر الشرق بالفرنسية . وظل فى منفاه حتى سنة ١٩٣٧ ، حيث عاد إلى مصر واستأنف إصدار جريدته بالعربية . اقرأ عنه فى : مقدمة وطني . وفى شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٣٠٥ .

(١) مثل مصطفى صادق الرافعى وأحمد نسيم وأحمد الكاشف .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك فى الفصل السابق ، المقال ٢ - إحياء التراث العربى .

(٣) كان من أبرز هؤلاء : الشيخ محمد عبده والشيخ على يوسف وإبراهيم ومحمد المويلحى ،

والمنفلوطى .

ومن المفتونين بناء على هذا بنماذج الشعر الرائعة التي خلفها هذا التراث ، وهم بذلك كله يسرون في الاتجاه الذي يعتمد أساساً على أسلوب هذه النماذج التراثية ويتخذها مثلاً أعلى للأسلوب الشعري .

(١) المحافظون والنضال :

أما أهم الأغراض التي عالجها أصحاب هذا الاتجاه في هذه الفترة ؛ فهي تلك الأغراض التي بدأ علاجها البارودي بشعره من قبل ، وهي تلك التي تشمل الذات وتجاربها ، والوطن وقضاياها ، والعالم وأهم أحداثه . غير أن شعراء هذه الفترة قد وسعوا تلك الخطوات القصار التي خطاها البارودي في طريق الوطنيات وبعض الأحداث الكبرى الخارجة عن حدود الوطن ؛ فهم قد عالجوا كل قضايا مصر ومشكلاتها ، وأبرز أحداث العالم الإسلامي وتطوراتها ، وكثيراً من شئون العالم الخارجي وأزماته . ومن هنا خاضوا كثيراً في السياسة المصرية والعربية والإسلامية ، كما خاضوا في المسائل الاجتماعية والثقافية والفكرية والأخلاقية ، هذا إلى إهتمام كبير بالماضي وأمجاده ، تارة ماضى العرب والإسلام ، وأخرى ماضى القراعنة ومصر . وهم في ذلك كله معبرون عن روح هذه الفترة ، مستجيبون لطابعها العام وهو طابع النضال من أجل الخلافة وتأمير الغرب عليها ، والنضال من أجل بعض الدول الإسلامية وطمع الاستعمار فيها ، والنضال من أجل الوطن واستبداد الاحتلال والقصر به ، والنضال من أجل المجتمع المصري وما جلبه المستعمر من آفات عليه ^(١) .

وهكذا نجد الشعر المحافظ البياني قد خاض معركة النضال ، وجال في كل ميادينها فأبلى أحسن البلاء ، وكان جهازاً من أهم أجهزة المقاومة ، وسلاحاً من أمضى أسلحة معركة النضال التي خاضتها مصر في عهد الاحتلال .

(١) اقرأ تفصيل ذلك في : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ .

من أجل الجامعة الإسلامية :

والملاحظ أن الشعراء جميعاً من أصحاب هذا الاتجاه ، قد مدحوا الخليفة التركي ومجده على تفاوت بينهم . وواضح أن الدافع الأساسي إلى ذلك ، كان اعتبار الخليفة رمزاً لوحدة المسلمين ، وشعاراً لفكرة الجامعة الإسلامية التي آمن بها الكثيرون في تلك الأحيان ، كضمان لوحدة الشعوب في هذه المنطقة وتكثفها ضد الاستعمار الغربي وعدوانه . فقد ظهر جلياً تأمر الدول الأوروبية على تركيا ، وتطلعها إلى اقتسام الدول التي تؤلف الخلافة الإسلامية . وقد اتضح هذا في مؤتمر برلين سنة ١٨٧٨ ، حين اجتمع لحل مشكلات تركيا في البلقان ، فعمل على تمزيق ولاياتها بل ابتلاع ما أمكن منها ، فاحتلت إنجلترا جزيرة قبرص ، واحتلت روسيا بعض أملاك تركيا على البحر الأسود ، واضطرت تركيا إلى التخلي عن رومانيا والصرب ، ثم احتلت فرنسا تونس سنة ١٨٨١ ، واحتلت إنجلترا مصر سنة ١٨٨٢ ثم هاجمت إيطاليا ليبيا سنة ١٩١١ ، وحُملت تركيا على التخلي عنها سنة ١٩١٢ لتفرغ للثورات المأججة ضدها في البلقان . وأكثر من ذلك قد تهجم على الإسلام والمسلمين بعض الكتاب الغربيين ، وأعلن بعضهم ابتهاجه بتوغل فرنسا في قلب الإسلام بأفريقيا ، ومن هؤلاء الكتاب : « هانوتو » و « رينان » و « كرومر »^(١) .

ومن هنا كانت هذه الحفاوة من جانب الشعراء بالخلافة والخليفة ، لا تقديراً لتركيا أو لذات السلطان التركي ، وإنما لهذه الجامعة الإسلامية التي يعتبر الخليفة رمزاً لها^(٢) .

(١) انظر : الوطنية في شعر شوقي للدكتور أحمد الحوفي ص ١٠٢ ، والاتجاهات الوطنية ج ١

ص ٢ وما بعدها .

(٢) الاتجاهات الوطنية ج ١ ص ١١ وما بعدها .

تطور الأدب الحديث في مصر

يقول أحمد محرم مخاطباً أُمم الخلافة :

يا آل عثمان من ترك ومن عرب وأى شعب يساوى الترك والعربا
صنوا الهلال وزيدوا مجده علماً لا يجد من بعده إن ضاع أو ذهباً^(١)
ويقول أحمد شوقي مخاطباً الخليفة :

أمةُ الترك والعراقُ وأهلُو هـ ولبنان والربى والخيَّامُ
عالم لم يكن لينظم لولا أنك السلم وسطه والوثام^(٢)

ويقول حافظ إبراهيم عن الخلفاء العثمانيين :

ورَدُّوا على الإسلام عهد شبابهِ ومدوا له جاهاً يُرجى ويُرهَبُ
أسود على البسفور تحمى عربينها وترعى نيام الشرق والغرب يرقب^(٣)
ويقول على الغياثي مخاطباً السلطان عبد الحميد ، ومشيراً إلى نكبة
الاحتلال لمصر :

رمتها الحادثات بشر قوم لهم فى كل مظامة شئونُ
قضت فى عصرهم مصر ولولا رجاء فيك ما قرت عيون
فأعزز يا حمى الإسلام شعباً بعزك لا يذل ولا يهون^(٤)

ونظراً لكون المسألة لم تكن مسألة الخليفة لشخصه ، ولا الخلافة العثمانية لذاتها ، وإنما كانت رعاية لوحدة الأمم الإسلامية وسلامتها من طمع الغرب العادى ؛ لم يقف الشعراء عند تمجيد الخليفة والخلافة ، بل مجدوا نضال الأمم الإسلامية المعتدى عليها ، وحثوا على عونها وخوض المعارك إلى جانبها . ومن هنا نجد ألمع الشعراء يشهرون بالطلبيان فى عدوانهم على ليبيا سنة ١٩١١ ، ونراهم يعتبرون هذا العدوان عدواناً على الوطن ، وينادون بمؤازرة إخوانهم فى ليبيا ، ويدعون إلى الحرب المقدسة إلى جوارهم .

(١) ديوان محرم ج ٢ ص ٤ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٢٩٦ .

(٣) حافظ ج ٢ ص ١٧ .

(٤) ديوان وطني ص ٥٥ .

يقول محمد عبد المطلب من قصيدة له في ذاك العدوان الطلياني :
 بنى أماناً أين الخميس المدربُ وأين العوالى والحسام المدربُ
 إذا اهتز في نصر الحنيف تساقطت نفوس العدا في حده تتحلب
 خليلي مالي إن تذكرتُ برقة يجني نيران الأسى تتلهب
 نعم راعني من نحو برقة صائح يهيب بأنصار الهلال : ألا اركبوا^(١)

ويقول أحمد الكاشف^(٢) في المناسبة نفسها :

المؤمنون إليك مستبقونا لذارهم وديارهم حامونا
 فاحشد كتابك التي أعدتها للحق أبلج والرجاء متينا^(٣)
 ويقول حافظ كذلك في تلك الحرب مصوراً فظائع الطليان ضد العرب
 ومننداً بباركة البابا للحملة :

كسبواهم قتلهم مشلوا بذوات الخدر طاحوا باليتامى
 ذبحوا الأشياخ والزمنى ولم يرحموا طفلاً ولم يبقوا غلاماً
 أحرقوا الدور استحلوا كل ما حرمت «لاهاي» في العهد احتراماً
 بارك المطران في أعمالهم فسلوه : بارك القوم علاماً ؟
 أم هذا جاءهم لإنجيلهم أمراً يلقى على الأرض سلاماً^(٤)

ويقول شوقي أيضاً حادثاً على التطوع بجانب جيوش تركيا ، ومعتبراً كل
 المسلمين من أبناء الدولة العثمانية :

يا قوم عثمان والدنيا مداولة تعاونوا بينكم يا قوم عثماناً
 كونوا الجدار الذي يقوى الجدار به فالله قد جعل الإسلام بنياناً
 هل ترحمون لعل الله يرحمكم بالبيد أهلاً وبالصحراء جيراناً

(١) ديوان عبد المطلب ص ٢٥ .

(٢) ولد بقرية القرشية سنة ١٨٧٨ ، وكان له اشتغال بالتصوير وميل إلى الموسيقى ، كما كانت له اهتمامات سياسية ، وقد اتهم بالدعوة إلى إنشاء خلافة عربية ، وألزم بالبقاء في قريته . وظل كذلك حتى مات سنة ١٩٤٨ . اقرأ عنه في : الأعلام للزركلي ج ١ ص ١٢٠ - ١٢١ .

(٣) ديوان الكاشف ج ٢ ص ١٧ .

(٤) ديوان حافظ ج ٢ ص ٦٦ .

في ذمة الله -- أوفى ذمة -- نقر على طرابلس يقضون شجعانا^(١)

وإذا كان بعض الشعراء قد استمد كثيراً من تحمسه للخليفة والخلافة مما يجرى في عروقه من بعض دم تركي ، فإن جمهرة الشعراء قد كانوا مدفوعين إلى تمجيد الخلافة والخليفة ومؤازرة جنده بفكرة الجامعة الإسلامية ، التي كانت هدفاً سياسياً نبيلاً في ذلك الحين .

علاقتهم بالحاكم :

والملاحظ كذلك أن أكثر الشعراء المحافظين قد مدحوا الخديو ومن جاء بعده من الحاكمين . والحق أن معظم هذا المدح كان بدافع تعلق الآمال بالحاكم ، ورجاء أن يعمل لخدمة الوطن . فثلاً كانت أكثر الأمداح التي وجهت إلى عباس الثاني بسبب ما ظهر به في أول عهده من اصطناع الوطنية ومعاداة الإنجليز . أي أن ماوجه إليه من أمداح — كان في جملته — مشاركة في النضال باعتبار هذا الحاكم قد كان في الفترة التي يمدحه فيها جل الشعراء ، يمثل مؤازرة الوطنيين وخصومة الاحتلال . ولذا نرى طائفة الشعراء الوطنيين الصرخاء ينصرفون عنه بمجرد مهادنته للإنجليز ومعاداته للمناضلين ، بل إن بعض هؤلاء الشعراء لم يكتف بالانصراف عنه ، وإنما تجاوز ذلك إلى نصحه ، ثم إلى نقده ، وأخيراً إلى هجائه في صورة تبلغ حدّاً رائعاً من الشجاعة والجرأة والفداية .

يقول على الغياقي مخاطباً عباساً الثاني بعد أن تنكسر للمناضلين وهادن الإنجليز .

أعباس هذا آخر العهد بيننا	فلا تخش منا بعد ذلك عتابا
أرضيتك فينا أن نكون أذلة	ننال إذا رمنا الحياة عقابا ؟
وأرضيت أعداء البلاد وأهلها	وأصلبتنا بعد الوفاق عذابا ^(٢)

(١) الشوقيات ج ١ ص ٣٠٣ .

(٢) وطني ص ٤٣ - ٤٤ .

ويقول أحمد محرم مُعَرِّضاً بفساد الخديو :

أُضْرَئُ النَّاسَ ذُو تَاجٍ تَوَلَّى فَمَا نَفَعَ الْبِلَادَ وَلَا أَفَادَا
وَكَانَ عَلَى الرَّعِيَةِ شَرٌّ رَاعٍ وَأَشْأَمَ مَالِكٍ فِي الدَّهْرِ سَادَا
فَلَا هُوَ يُرْتَجَى يَوْمًا لِلنَّفْعِ يُعَزِّزُ بِهِ الرَّعِيَّةَ وَالْبِلَادَا^(١)

ثم ينتقل في قصيدة أخرى من التعريض إلى الهجاء الصريح ، راميّاً
الملوك بالكذب والبعد عن الشرف ، فيقول :

كَتَبَ الْمُلُوكُ وَمَنْ يُحَاوِلُ عِنْدَهُمْ شَرَفًا وَيَزْعِمُ أَنَّهُمْ شُرَفَاءُ
الْحَقُّ مُنْتَهَىكَ الْحَارِمِ بَيْنَهُمْ وَالْعَدْلُ وَهُمْ وَالْوَفَاءُ هَبَاءُ
رَفَعُوا الْعُرُوشَ عَلَى الدَّمَاءِ وَإِنَّمَا تَسْبَقِي السَّفِينَةُ مَا أَقَامَ الْمَاءُ^(٢)

وإذا كان بعض الشعراء قد استمروا على الاتصال بعباس ، ومدحوه
حتى بعد انقلابه على الوطنيين ، ثم مدحوا من جاء بعده من حكام من أسرة
محمد علي ؛ فإن ذلك لا يطنع في شعر المحافظين جملة ، ولا يغض من بسالته
ونضاليته . وهؤلاء النفر من الشعراء الذين استمروا على صلة بالقصر أو مدحوا
حكامه ، قد كانوا ممن خضعوا لظروف شخصية وانحرفوا معها عن طريق
التضحية والفداء . فشوق — وهو زعيم هذا النفر من الشعراء — قد كان يرتبط
بحكام القصر برباط الدم ، كما كان مديناً للقصر بتربيته وتعليمه في الخارج ،
وجاهه في الداخل^(٣) . وغير شوقي من هذا النفر من الشعراء قد كان منهم
الطامح إلى منافسة شوقي ونيل شيء من جاهه الذي ناله عن طريق القصر ،
كما كان منهم المتقي للأذى في الرزق أو المنصب أو البدن ، ثم كان منهم
الآمل أن يقدم هؤلاء الحكام للبلاد شيئاً من الخير باعتبارهم القابضين على
السلطة في تلك السنين . وقد تكون كل هذه العوامل هي التي حملت شاعراً
كحافظ إبراهيم على أن يمدح عباساً ومن جاء بعده ، وليته ما فعل .

(١) ديوان محرم ج ٢ ص ٥٣ - ٥٦ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ١٥٠ - ١٥١ .

(٣) الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ص ١١١ .

موقفهم من الإنجليز :

أما فيما يتعلق بالسلطة الغاشمة الأخرى التي كانت جاثمة على صدر البلاد في تلك الفترة ، وهي سلطة الاحتلال ، فيلاحظ أن كبار الشعراء كانوا حيالها في عداء واستنكار كما كانوا ضدها في نضال . غير أنهم كانوا في عدائهم واستنكارهم ونضالهم طائفتين ، طائفة صريحة العداء مستمرة الاستنكار دائمة النضال ، وأخرى تريد أن تكون كذلك ، ولكن ظروف حياتها ، وطبيعتها التي تؤثر السلامة ولا تقوى على الفداء تحول بينها وبين ما تريد ، فهي تجاهر بمعاودة الاحتلال ، وتصريح باستنكاره ، وتخوض معركة نضاله ، ولكن حين تأمن مغبة ذلك ولا تخاف عاقبة ما تقول . ثم هي تضمر العداء وتكتم الاستنكار وتكف عن النضال حين تتوقع شرًا يمس المنصب أو الرزق أو الذات بأذى ، بل ربما تتورط هذه الطائفة فيما هو أقبح من ستر الحصومة للاحتلال وكم الاستنكار لوجوده وكف النضال لقواه ؛ فتصرح أحياناً بمهادنته والإفادة منه ، أو تتردى فيما هو أشنع من ذلك فتمدحه بعض المرات وتثنى عليه .

وقد كان يمثل الطائفة الأولى على الغاياتي وأحمد محرم . فالغاياتي دائم التنديد بالاحتلال ومغلبه الخديو ، دائم الحث للوطنيين على النهوض والثورة ومن ذلك قوله :

وعداة ملوكوا الأمر ولم	يحفظوا للشعب في حق ذماما
وولاة أقسموا أن يسجدوا	كلما رام العسدا منهم مراما
ربّ ماذا يصنع المصري إن	جاوز الصبر مدى الصبر فقاما
طال يوم الظلم في مصر ولم	ندّر بعد اليوم للعدل مقاما ^(١)

ومنه أيضاً قوله مهاجماً وزارة بطرس غالى الذى ولاه الاحتلال رئيساً

للوزارة :

(١) وطنيتي ص ٤١ - ٤٢ .

ألا مَطَسَ اللهُ الوزارةَ نَقْمَةً ولا بَسَلَتْهُ مِمَّا تَرُومُ مَرَامَا
تَحَاوَلُ أَنْ تَقْضِيَ عَلَيْنَا بِأَثْمِهَا ولكن سَتَلِقِ دُونَ ذَلِكَ أَثَامَا
وَيَنْزِلُ خِدَاعٌ أَقَامَتُهُ بَيْنَنَا يَدُ الْحَاكِمِينَ الْآمِنِينَ فَقَامَا^(١)

وأحمد محرم كثير التشهير بكبت الحريات وضياع البلاد على يد المستعمرين ومخالفتهم من الحكام غير الشرعيين ، وهو لا يفتأ يدعو إلى الثورة وينادى بالكفاح من أجل الخلاص . ومن ذلك قوله :

يَا أُمَّةَ خَاطِ الْكِرَى أَجْفَانَهَا هَبِّي فَقَدْ أَوْدَتْ بِكَ الْأَحْلَامُ
هَبِي فَمَا يَحْمِي الْحَارِمَ رَاقِدَ وَالْمَرْءُ يُظْلَمُ غَافِلًا وَيَضَامُ
هَبِي فَمَا يَغْنِي رِقَادَكَ وَالْعَدَا حَوْلَ الْحَمَى مُسْتَيْقِظُونَ قِيَامُ
غَنَمُوا نَفَائِسَهُ وَثَمَّ بَقِيَّةُ سَتِيلِهَا . أَيْدِيهِمْ الْأَيَّامُ
عَجَبًا لِهَذَا النَّيْلِ كَيْفَ نَعَقَهُ وَيَدُومُ مِنْهُ الْبَرُّ وَالْإِكْرَامُ^(٢)

وقوله بمناسبة صدور قانون المطبوعات :

صَبُّوا الْمَدَادَ وَحَطَمُوا الْأَقْلَامَا وَاطُوُوا الصُّحُفَ وَانْزَعُوا الْأَفْهَامَا
أَيْسُوسَ رَيْبُ الدَّهْرِ مِنْ أُمَّةٍ تَبْغِي حَيَاةَ الْمَجْدِ أَمْ أَنْعَامَا^(٣)

أما الطائفة الثانية ، فقد كان يمثلها شوقي وحافظ ، بكل أسف .. أما شوقي فقد كان موقفه يتشكل - غالباً - بموقف القصر^(٤) ، باعتباره من كبار موظفيه الذين يؤثرون المحافظة على المنصب والحرص على الجاه ، بالإضافة إلى ولائه لحكام القصر الذين تربطه بهم رابطة الدم وتشده إليهم مآثر عديدة . ومن هنا نراه - عادة - يهاجم الاحتلال في الوقت الذي يكون فيه القصر جريئاً على الاحتلال ، ثم نراه - غالباً - يسكت على جرائم المحتلين حين يكون القصر مذعوراً منهم ، أو على وفاق معهم . ولذا يهاجم شوقي الإنجليز ،

(١) المصدر السابق ص ٦٤ .

(٢) ديوان محرم ج ١ ص ٨٥ .

(٣) المصدر السابق ج ٢ ص ٤٧ - ٤٨ .

(٤) الاتجاهات الوطنية ج ١ ص ١٩٥ .

ويندد بالاحتلال في تلك الفترة التي كان فيها عباس على وفاق مع الوطنيين ، ولم يكن بعد قد هادن المحتلين . ومن أشعار شوقي في تلك الفترة ، قصيدته التي يهاجم فيها رياض باشا ، على خطبته المشهورة ، التي مدح فيها الإنجليز ، وهي القصيدة التي يقول فيها :

خطبتَ فكنتَ خطباً لا خطيباً أضيف إلى مصائبنا الجسام
لهجتَ بالاحتلال وما أتاه وجرحكُ منه لو أحسستَ دام
أراعك مقتل من مصرٍ دام فقمتم تزيدهما في السهام^(١)
ومن شعره في بعض أوقات الأمن وضمان السلامة ، قصيدته في رحيل « كرومر » التي يقول فيها :

لمّا رحلتَ عن البلاد تشهدتُ فكأنك الداء العياء رحيلاً
أندرتنسا رِقاً يدوم وذلة تبقى وحالا لا ترى تحويلاً
أحسبت أن الله دونك قدرة لا يملك التغيير والتبديلاً^(٢)

ولكننا نرى شوقي يسكت عن حادثة دنشواي ، فلا يقول شعراً فيها إلا بعد عام من مأساتها وذلك حين يأمن مغبة القول ، أو حين يأمن القصر سوء عاقبة الحديث ، أي بعد أن ذهب « كرومر » الطاغية الشديد العداء لعباس ؛ وجاء « غورست » المعتمد البريطاني المهادن المتساهل . فهنا نسمع شوقي يقول ميميته التي يتحدث فيها عن ضحايا دنشواي ويطالب بالإفراج عن مسجونهم ، وفيها يقول :

مرت عليهم في اللحد أهليّةٌ ومضى عليهم في الفيود العامُ
كيف الأرامل فيك بعد رجالها وبأى حال أصبح الأيتام
« نبرون » لو أدركتَ حكم كرومرٍ لعرفت كيف تنفذ الأحكام^(٣)
وليس من الممكن الاعتذار عن شوقي في سكوته عاماً عن الحديث عن مأساة دنشواي ، مهما قيل إنه كان لم يلهم شعراً يومها ، أو أنه كان خارج

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢٥٩ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٠١ .

مصر وقت حدوثها^(١) ، فالشئ الذى لاشك فيه أن الحادثة كانت من البشاعة بحيث تشير كل من له حظ ولو ضئيل من الإحساس ، فضلاً عن شاعر كبير ، ويستوى فى ذلك أن يكون الشاعر فى مصر أو خارج مصر ، بل ربما كان وجوده يومها خارج البلاد ، أدعى لتأثره وهز وجدانه ، فن جرب البعد عن الوطن يعرف كيف تهزه مآسيه أضعاف مآثره وهو على أرض بلاده . وحسبنا أن نعرف أن الكاتب البريطانى « برناردشو » قد هزته حادثة دنشواى فكتب مندداً بجناتها ، مدافعاً عن المصريين فيها ، وهو أجنبي ، بل هو من أبناء أمة الاحتلال الآثمة فى الحادث المشؤم^(٢) .

ولنفس السبب الذى أسكت شوقى عاماً عن حادث دنشواى ، نراه يسكت مدة عن رثاء مصطفى كامل ، فلا يرثيه يوم وفاته كغيره من كبار الشعراء ، ولا يرثيه بعد أيام تسمح بعمل قصيدة فى رثاء صديق ومجاهد كبير ، وإنما يرثيه بعد نحو أسبوعين^(٣) ، ولا يعرض فى رثائه لوطنية المرثى ومحاربه للاحتلال والاستبداد ، وإنما يدير الحديث حول شبابه الذى ذوى ، ويردد تكهنات الناس عن سبب وفاته ، ويعدد من أعجابه القدرة الخطابية ، والدعوة إلى الإصلاح الخلقى والعلمى ، وما إلى ذلك . وفى هذا يقول :

أبكى صباك ولا أعاتب من جنى	هذا عليه كرامة للجانى
يتساءلون أبا السلال قضيت أم	بالقلب أم هل مت بالسرطان
الله يشهد أن موتك بالحجا	والجد والإقدام والعرفان
إن كان للأخلاق ركن قائم	فى هذه الدنيا فأنت البانى
هل قام قبلك للمدائن فاتح	غازٍ بغير مهند وستان
يدعو إلى العلم الشريف وعنده	أن العلوم دعائم العمران ^(٤)

(١) وطنية شوقى للدكتور أحمد الخوفى ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(٢) جاء حديث برناردشو عن دنشواى فى مقدمة مسرحيته « جزيرة جرين بول الأخرى » .

John Bull's Other Island.

انظر : برناردشو للأستاذ أحمد زكى ص ١٩٣ وما بعدها .

(٣) وطنية شوقى ص ١٠١ .

(٤) الشوقيات ج ٣ ص ١٥٧ - ١٥٨ .

والسبب في موقف شوقي من رثاء مصطفى كامل واضح ، وهو ما كان من معاداة عباس للشباب الثائر ، ثم ما كان من سحق الإنجليز عليه ، فلم يُرد شوقي - فيما يبدو - أن يرثي مصطفى كامل رثاء وطنياً ، حتى لا يجلب على نفسه سحق الخديوي ، وحتى لا يثير مشكلات تمس ما بين القصر والإنجليز من وفاق . ومن هنا تردد شوقي أولاً ، ثم دبح هذا الرثاء « الدبلوماسي » الذي لم يورد فيه أهم خصائص مصطفى كامل ككائن وطني ، ورائد من أبرز رواد الحركة المقاومة للاحتلال .

وبناء على ولاء شوقي للقصر حينذاك ، وتشكل موقفه بطابع علاقته به ، يفسر موقفه من عرابي ، وهجاؤه له بثلاث قصائد بعد عودته من المنفى ، حيث يقول في الأولى :

صَغَارٌ في الذهاب وفي الإياب أهذا كل شأنك يا عرابي
عفا عنك الأبعاد والأداني فن يعفو عن الوطن المصاب (١)

ويقول في الثانية :

أهلاً وسهلاً بحاميها وفاديها ومرحباً وسلاماً يا عرابيها
وبالكرامة يا من راح يفضحها ومقدم الخير يا من جاء يخزيها (٢)

ويقول في الثالثة :

عرابي كيف أوفيك الملاما جمعت على ملامتك الأناما
فقف بالتل واستمع العظاما فإن لها كما لهمو كلاما (٣)

وليس من السهل الاقتناع بأن الدافع لشوقي على هذا الهجاء ، كان حب مصر ، وكراهية ما ترتب على حركة عرابي من احتلال (٤) ؛ لأن الدافع لو كان

(١) وطنية شوقي ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٢١٧ - ٢٢٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٢٠ - ٢٢٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٢١ - ٢٣١ .

ذلك ، لرأينا الشاعر يهجو توفيقاً الذى استدعى الإنجليز واستند على حراهم ليحكم مصر قهراً .

ولا يبرر سخط شوقى على عرابى ، ما كان من سخط بعض كبار الوطنيين عليه ، مثل مصطفى كامل^(١)؛ فالواقع أن مصطفى كامل كان يصدر عن رأى سياسى وفكرة وطنية شكلت كل سياسته ؛ فهو قد سخط على عرابى لما ترتب على حركته من شر للوطن ، وفى الوقت نفسه سخط على القصر حين ترتب على موقفه من ضر آذى الوطن . أى أنه لم يكن يصدر عن شعور شخصى وعلاقة ذاتية كما فعل شوقى . ولذا لا يبرر موقف شوقى بموقف مصطفى كامل ؛ لأن الباعث مختلف فى كل من الموقفين .

أما تورط شوقى أحياناً فى مدح الإنجليز تبعاً لتشكيل موقفه بموقف القصر أو سيره فى طريق المصلحة الشخصية ؛ فقد كان منه قصيدته بمناسبة تأجيل حفلة تتويج الملك إدوارد السابع سنة ١٩٠٢ . تلك القصيدة التى حاول فيها أن يستنبط عبرة الدهر فى إخلاف الظنون، وإرغام القوى على المقدور، وخضوع الكبار لأصغر لمسات القضاء ، حيث حال دون تتويج الملك دمل أصابه . ولكن الشاعر لا يكتفى بذلك بل يتورط فى تمجيد الملك والإنجليز حيث يقول :

إلى موكب لم تُخرج الأرض مثله ولن يتهاذى فوقها من يقاربه^٥
إذا سار فيه سارت الناس خلفه وشدت مغاوير الملوك ركائبه^(٢)

ومن ذلك الشعر المتورط كذلك فى مدح الإنجليز قول شوقى فى قصيدته اللامية التى نظمها بعد عزل عباس وتولية حسين كامل سنة ١٩١٤ ، حيث يتحدث فيها عن الإنجليز على هذا النحو :

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم أرقى الشعوب عواطفاً وميولا
أعلى من الرومان ذكراً فى الورى وأعز سلطاناً وأمنع غيلا
لما خلا وجه البلاد لسيفهم ساروا سماحاً فى البلاد عدولا^(٣)

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٧٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٢١٥ .

وأخيراً منه مقدمة قصيدته في ذكرى شكسبير سنة ١٩١٦ ، حيث يقول
عن الإنجليز :

يا جيرة المنش حلاًكم أبوتكم	ما لم يطوق به الأبناء آباء
ملك يطاول ملك الشمس ، عزته	في الغرب باذخة في الشرق قعساء
تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى	ركن بناه من الأخلاق بناء
أعلاه بالنظر العالى ونطقه	بحائط الرأى أشياخ أجلاء
وحاطه بالقنا فتیان مملكة	في السلم زهر رباً في الروع أرزاء
يُستصرخون ويرجى عز نجاتهم	كأنهم عرب في الدهر عرباء
وكان ودهم الصافي ونصرتهم	للمسلمين وراعيهم كما شاءوا ^(١)

على أن ذلك ليس معناه تجريح وطنية شوقي ؛ وإنما معناه فقط أن الرجل
لم يكن في وطنيته فدائياً أو واضح الشجاعة ، فكانت وطنيته تأخذ مظهراً
هادئاً فيه أحياناً كثير من السلبية ، وفيه أحياناً أخرى بعض التقية أو النفعية .

على أن وطنية شوقي التي لا شك فيها قد تجلت حين انطلق من قيد
القصر ، بعد عودته من المنفى إبان ثورة ١٩١٩ ، وفي هذا الشعر الرائع الذي
صبه حمداً على الاحتلال وأعداء الوطن ، وناضل به من أجل تحرير مصر وخير
المصريين ، وقد مضت بعض نماذج هذا الشعر . ومن أروع ما تتجلى فيه
وطنية شوقي ، ذاك الشعر التاريخي الممتاز ، الذي يصور فيه أمجاد مصر
وتاريخها المشرق ، من مثل قوله في المصريين القدماء ، وما خلفوه من آثار :

قلّ لبان بني فساد فغالى لم يجز مصر في الزمان بناء
ليس في الممكنات أن تنقل الأجبال شمساً وأن تنال السماء
زعموا أنها دعائم شيدت بيد البغي ملؤها ظلماء
دُمر الناس والرعية في تشييدها والخلائق الأسراء
أين كان القضاء والعدل والحكمة والرأى والنهى والذكاء

وبنو الشمس من أعزة مصر والنجوم التي بها يستضاء
 إن يكن غير ما أتوه فخاراً فأنا منك يا فخار براء (١)
 أما حافظ ، فقد كانت وطنيته تُسفر وتنطلق ، حين يكون بعيداً عما
 يحملها على التستر والتقييد ، ثم هي تحتجب وتكبل حين تفرض عليه الظروف
 أن يحافظ على لقمة العيش وأمن السرب . فهو في السنوات الأولى من حياته
 الشعرية ، قد كان حراً من قيد الوظيفة ، منذ أن أحيل على المعاش من عمله
 في الجيش سنة ١٩٠٣ ، إلى أن عين في دار الكتب سنة ١٩١١ ، ولذا نراه
 في هذه السنوات الطليقة يلهب ظهر الاحتلال بأشعار وطنية كالسياط النارية ،
 فيذيع في حادث دنشواي قصيدته المشهورة التي يقول فيها مخاطباً الإنجليز ،
 في مرارة وسخرية :

خفّضوا جيشكم وناموا هنيئاً وابتغوا صيدكم وجوبوا البلاداً
 وإذا أعوزتكم ذات طوق بين تلك الربا فصيدوا العباداً
 إنما نحن والحمام سواء لم تُغادر أطواقنا الأجياداً
 لا تُقيدوا من أمة بقتيل صادت الشمس نفسه حين صاداً
 ليت شعري ألك محكمة التفـتـيش عادت أم عهد نيرون عاداً (٢)
 ثم يذيع قصيدة ثانية في استقبال « كرومر » يشير فيها إلى فظاعة الحادث
 المشؤم فيقول عن ضحايا دنشواي :

جُلِدوا ولو منيتهم لتعلقوا بحبال من شُنقوا ولم يتهيّبوا
 شُنقوا ولو منحوا الخيار لأهّلوا بلظى سياط الجالدين ورجبوا
 يتحاسدون على الممات وكأسه بين الشفاه وطعمه لا يعذب (٣)
 ثم يتبع تلك القصيدة بأخرى حين يفد على مصر المعتمد البريطاني الجديد
 « غورست » وفي تلك القصيدة يشير إلى مأساة دنشواي أيضاً ، فيقول :
 قتلُ الشمس أورثنا حياة وأيقظ هاجع القوم الرقود

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢ - ٣ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ٢٠ - ٢١ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٤ .

فليت كرومراً قد دام فينا يطوق بالسلاسل كل جيد
ويتحف مصر آنأ بعد آن بمجلود ومقتول شهيد
لتنزع هذه الأكفان عنا ونُبعث في العوالم من جديد^(١)
وهو في كل تلك القصائد يندد بالاحتلال وينشر فظائعه مرة بالسخرية ،
ومرة بغير السخرية .

وحين يموت مصطفى كامل ، يرثيه بقصيدته المشهورة ، التي يشير فيها
إلى إيقاظ الفقيده للشعور الوطني ، وإحيائه لآمال الوطنيين في الحرية ، وكون
موته راحة للاحتلال فيقول :

أيا قبر هذا الضيف آمال أمة فكبر وهلل والقي ضيفك جاثيا
هنيئاً لهم فليأمنوا كل صائح فقد أسكت الصوت الذي كان عاليا
ومات الذي أحيا الشعور وساقه إلى المجد فاستحيا النفوس البواليا^(٢)
ثم يتبع حافظ تلك القصيدة بأخرى في حفلة الأربعين ، وفيها يندد بطاغية
الاستعمار كرومر ويشيد بجهاد الفقيده لتحطيمه فيقول :

زَيْنَ الشباب وزين طلاب العلا هل أنت بالمهج العزيزة داري
قم وامح ما خطت يمين كرومر جهلا بدين الواحد القهار
ما زلت تختار المواقف وعرة حتى وقفت لذلك الجبار
وهدمت سوراً قد أجاد بناءه فرعون ذو الأوتاد والأنهار^(٣)
وحين تحمل الذكرى السنوية لوفاة مصطفى كامل يذيع حافظ قصيدة
ثالثة ، يقول فيها عن المحتلين وألاعيبهم :

وللسياسة فينا كل آونة لون جديد وعهد ليس يحترم
ماذا يريدون لا قرت عيونهم إن الكنانة لا يُطوى لها علم
كم أمة رغب فيها فما رسخت لها - على حولها - في أرضها قدم
ما كان ربك رب البيت تاركها وهى التي بحبال منه تعتصم^(٤)

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٥١ - ١٥٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٦٢ .

ثم ينتهز كل فرصة ممكنة ليشهر بالاحتلال ويهاجم الإنجليز ومن يمالئهم، يفعل ذلك مثلاً في قصيدة ينشئها بمناسبة الاحتفال بالعام الهجري^(١)، وفي قصيدة أخرى بمناسبة أزمة مد امتياز قناة السويس^(٢)، كما يفعله في قصائد أخرى لا ينسى خلالها وطنه ومأساته.

كل هذا نراه من حافظ في السنوات الأولى من حياته الشعرية، حين كان حراً من قيد الوظيفة، طليقاً من قيود الحرص على دفع الأذى عن الذات ولقمة العيش. أما حين تسند إليه وظيفة في دار الكتب سنة ١٩١١، وحين يجد نفسه مضطراً إلى المحافظة على تلك الوظيفة، بعد ما عاش شبه مشرد يستعين برعاية الأصدقاء من الموسرين والزعماء؛ فإنه يسكت تقريباً عن مهاجمة الاحتلال^(٣). بل إنه قد تورط كما تورط شوقي، فأثنى على الإنجليز في بعض المناسبات التي لا بست فترات خوفاً على نفسه أو رزقه. ومن ذلك قصيدته^(٤) في رثاء الملكة «فيكتوريا» سنة ١٩٠١، ثم في تنويع الملك «إدوارد»؛ فقد كان حافظ خلال تلك الفترة في الاستبداد، عقوبة له على اشتراكه في حركة تمرد قام بها بعض الضباط المصريين بالسودان. وفي القصيدة الأولى يقول للملكة «فيكتوريا»:

أمالكة البحار ولا أبالي إذا قالوا تغالى في المقال
فقتل علاك لم أر في المعالي ولا تاجاً كتاجك في الجلال^(٥)

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٤١.

(٢) المصدر السابق ص ٥٩.

(٣) الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ١ ص ٢١٢. والأدب العربي المعاصر للدكتور شوقي ضيف ص ١٠٣.

(٤) الأولى في ديوان حافظ ج ٢ ص ١٦ وما بعدها، والثانية في ديوانه ج ١ ص ١٨ وما بعدها.

(٥) انظر: ديوان حافظ ج ٢ ص ١٣٧.

وفي القصيدة الثانية يقول حافظ للملك «إدوارد» :

«إدوارد» دمت ودام الملك في رغد ودام جندك في الآفاق منتصرا
هم يذكرونك إن عدوا عدولهم ونحن نذكر إن عدواً لنا عمرا
كأنما أنت تجرى في طريقته عدلا وحلماً وإيقاعاً بمن أشرا^(١)
ومن شعر حافظ ، المتورط في مدح الإنجليز ، قوله في قصيدة للسلطان

حسين كامل ، حين ولي سنة ١٩١٤ :

ووال القوم لإنهم كرام ميسامين النقية أين حلوا
هم ملك على التاييز أضحت ذراه على المعالي تسهل
فلن صادقهم صدقوك ودأ وليس لهم إذا فتشت مثل^(٢)

ومن شعره المتورط كذلك في مدح الإنجليز ، قصيدته في مقدم «مكهون»

التي يقول فيها سنة ١٩١٥ :

أنتم أطباء الشعو ب وأنبل الأقسام غايه
أننى حللتم في البسلا د لكم من الإصلاح آيه^(٣)

وطبيعي أننا لا نريد أن نشكك في وطنية حافظ ونضاله من أجل الوطن ،
ولأننا نريد فقط أن نقرر أن الرجل لم يكن صريح الوطنية دائماً ، ولم يكن
واضح العداء للإنجليز في كل الحالات ؛ فقد كان سلوكه في هذا السبيل يتشكل
بظروفه ووضعهم ، مما اضطره إلى أن يدارى حيناً ، ويتنى حيناً ، ويتورط
فيما هو أقبح من المدارة والتقية في بعض الأحيان . ولذا كان مما يثير التساؤل
أن نرى الإنجليز يتركونه آمناً في مصر ، على حين يتنون شوقياً بضع سنين^(٤) ،
أيام الحرب العالمية الأولى . ولذا أيضاً رأينا حافظاً يعود إلى مهاجمة الإنجليز
والاحتلال حين فلك من إसार الوظيفة وترك دار الكتب ، كما رأينا لا يجرؤ

(١) المصدر السابق ج ١ ص ٢٠ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٦٧ - ٧١ .

(٣) ديوان - حافظ ج ٢ ص ٨٢ .

A.J. Arbery; Hafiz and Shauqui. P. 51.

(٤) أثار هذا التساؤل :

على نشر ما قال من شعر في ثورة ١٩ إلا في منشورات سرية ، ثم عاد فنشره في الصحف بعد سنوات حين أمن مغبة هذا النشر (١) .

ومهما يكن من أمر ، فالذى لا شك فيه ، أنه مثل شوقي ؛ حيث لا يمكن أن يعتبر واحد منهما شاعر الوطنية الفرد ، أو شاعرهما الأول ، وإنما هناك شعراء أقل من شوقي وحافظ حفظاً من الشهرة ، كانوا في ميدان الوطنية أشد استبسالاً وأقوى نضالاً ، وأكثر مصارحة وأعظم شجاعة . هذا ، وإن كان شوقي أعظم شعراء عصره فنّاً وحافظ أكثرهم تصويراً لآلام الشعب .

في الإصلاح السياسى :

هذا فيما يتعلق بالنواحي السياسية في ميادينها الكبرى ، المتصلة بالخلافة والقصر والإنجليز . على أن هناك ميادين سياسية أخرى ، قد جال فيها هؤلاء الشعراء المحافظون وناضلوا ، وهى ميادين الإصلاح السياسى ، والمطالبة بالدستور والشورى وحرية الشعب وما إلى ذلك . وقد كان هؤلاء الشعراء يتحينون كل الفرص للإسهام بشعرهم في تلك الميادين ، مطالبين بالإصلاح في كل الجوانب .

يقول على الغياثى لشوقي ، حين نشر في المؤيد سنة ١٩٠٨ ، أن الدستور لا يستطيع عباس أن يصدره إلا برضى الإنجليز :

يا شاعر النيل العظيم أما ترى	للنيل إلا أسوأ الحالات
ما كنت أحسب أن مثلك وهو في	شعراء مصر صاحب الآيات
يجنى على الشعب الكريم جناية	ويود أن يبق مع الأموات
أو أنت تروى عن سواك حديثه	كيا نرى الدستور ليس بآت (٢)

ويقول حافظ من قصيدته في الاحتفال بالعام الهجرى سنة ١٩٠٩

(١٣٢٧) :

ويا طالبي الدستور لا تسكتوا ولا تبيتوا على يأس ولا تنضبجروا

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٨٧ .

(٢) وطني ص ٥٨ .

فما ضاع حق لم ينم عنه أهله ولا ناله في العالمين مقصر^(١)
ويقول شوقي عن الشورى والمساواة في همزيتة النبوية :
داء الجماعة من أرسطاليس لم يوصف له حتى أتيت دواء^٢
فرسمت بعدك للعباد حكومة لا سوقة فيها ولا أمراء
الله فوق الخلق فيها وحده والناس تحت لوائها أكفاء
والدين يسر والخلافة بيعسة والأمرشورى والحقوق قضاء^(٢)

من أجل المجتمع :

فإذا تركنا ميادين السياسة ، وانتقلنا إلى الميادين الأخرى ، وجدنا الشعر قد خاض كل معاركها النضالية وأبلى أحسن البلاء . فأسهم في قضايا وحدة المجتمع وإنهاضه وتحريره ، وشارك في قضايا التعليم ونشره وتخصيره ، كما ساند غير هذه وتلك من قضايا مصر في ذلك الحين^(٣) ، فيوم أطلت الفتنة برأسها كالأفعى ، تحاول أن تفرق وحدة الأمة حين قتل بطرس غالى . واتحد الاحتلال وأذنا به من قتل مسيحي بيد مسلم منفذاً لبث سموم التفرقة بين المصريين ؛ حينذاك انبرى الشعراء يعملون على نفضة الجلو من السموم ، ويناضلون من أجل جمع الشمل ووحدة الصف . وفي ذلك يقول على اغيايى .

وما أمة القرآن في مصر أمة ترى أمة الإنجيل أغض جيلا
فإننا وأنتم إخوة في بلادنا اقمنا على دين السلام طويلا^(٤)
ويقول إسماعيل صبرى :

دين عيسى فيكم ودين أخيه أحمد أمارنا بالإحياء
مصر أنتم ونحن ، إلا إذا قا مت بتهميقنا دواعى الشقاء^(٥)

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٤٢ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٢٦ .

(٣) الاتحادات الوطنية ج ١ ص ٢٢٣ وما بعدها .

(٤) وطنيتى ص ١١٣ .

(٥) ديوان إسماعيل صبرى ص ١٨٠ .

ويقول شوقي :

نُعلَى تعاليم المسيح لأجلهم ويقولون لأجلنا الإسلاماً
الدين للديان جل جلاله لو شاء ربك وحد الأقوام^(١)
ويقول أحمد محرم :

تعالوا إلينا إنما نحن إخوة ولاني رأيت الأخذ بالرفق أحزماً
تفرقنا الأديان والله واحد وكل بني الدنيا إلى آدم انتمى^(٢)

ويقول حافظ :

قد ضَمَمْنَا أَلْمُ الحَيَاةَ وكلنا يشكو فنحن على السواء وأنتم
إننى ضمّين المسلمين جميعهم أن يخلصوا لكم إذا أخلصتم^(٣)

وحين دعا المصلحون إلى إنشاء جامعة مصرية لتصنع للبلاد رواد الفكر ،
تحمس الشعراء لهذه الدعوة ، وآزروها ، وناضلوا مع المناضلين في سبيلها .
يقول حافظ في إحدى قصائده أثناء الحضر على إنشاء الجامعة سنة ١٩٠٧ ،
وهو يتهمكم باهتمام الإنجليز بالمدارس الأولية فحسب :

ذَرَّ الكتاتيبَ منشيها بلا عدد ذَرَّ الرماد بعين الحاذق الأرب
فأنشأوا ألف كتاب وقد علموا أن الكواكب لا تغنى عن الشهب
فما لكم أيها الأقوام جامعة إلا بجامعة موصولة السبب^(٤)

وحين يحمل الاستعمار — وبعض الخدوعين في دعواه — على اللغة
العربية ، يخوض الشعراء معركة الدفاع عنها والنضال في سبيل سيادتها . وفي
ذلك يقول حافظ تائيته المشهورة ، التي منها على لسان اللغة العربية :

(١) الشوقيات ج ٣ ص ١٤٤ .

واقراً إشادة بدور شوقي في هذا التوفيق في :

Ahmed Shawki Prince des Poètes; A. El-Gomayel. P. 21.

(٢) ديوان محرم ج ٢ ص ٨٩ - ٩٤ .

(٣) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٩١ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٦٥ - ٢٦٧ .

وسِعَتْ كتاب الله لفظاً وغاية
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة
وما ضقت عن آى به وعظمت
وتنسيق أسماء المختبرات (١)

وحين دعا قاسم أمين دعوته المشهورة إلى تحرير المرأة ، شارك الشعراء
في تلك المعركة ما بين مؤيد ومتحفظ ورافض . وهم جميعاً مع ذلك كله
مشاركون في قضية حية مناضلون في سبيل ما يعتقدون أنه الخير .

يقول شوقي في رثاء قاسم أمين :

ماذا رأيت من الحجاب وعسره
رأى بدا لك لم تجده مخالفاً
فدعوتنسا لترقى ويسار
ما في الكتاب وسنة المختار
إن الحجاب سماحة ويسارة
لولا وحوش في الرجال ضوار (٢)

ويقول محرم :

أغرك يا أسماء ما ظن قاسم
تضييق ذرعاً بالحجاب وما به
أقيمي وراء الخدر فالمرء واهم
سوى ماجنت تلك الرؤى والمزاعم
سلام على الإسلام في الشرق كله
إذا ما استبيحت في الخلدور الكرائم (٣)

وبعض الشعراء مشاركين في كل حركات الإصلاح مناضلين في كل ميادين
الأخلاقية والاجتماعية والثقافية ، بل إن بعضهم يبالغ في ذلك حتى ليشارك
بشعره في تسجيل أكثر ما يتصل بالاجتماع من أحداث ؛ من حريق كبير يفزع
المواطنين ببعض البلاد (٤) ، إلى ملجأ للأطفال ينشأ في إحدى العواصم (٥) ،
ما دامت المشاركة بالشعر لإسهاماً في قضية اجتماعية إنسانية تمس المواطنين ،
والحق أن حافظاً كان بطل هذا الميدان ، فكلم له من شعر أنشده في حفلات
أقيمت لجمع تبرعات للمنكوبين ، أو في افتتاح مؤسسة للمشردين ، وكم له من

(١) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٥٣ .

(٢) الشوقيات ج ٣ ص ٧٨ .

(٣) ديوان محرم ج ٢ ص ٦٣ - ٦٥ .

(٤) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٥) المصدر السابق ص ٢٨٣ .

قصائد في الحث على تخفيف مصاب المصابين ، ومسح دموع الباكين .
ومن شعره في هذا الباب قصيدته في حريق ميت غمر سنة ١٩٠٢ ، التي
يقول فيها :

سائلوا الليل عنهم والنهار كيف باتت نساؤهم والعذارى
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم وكيف اصطلى مع القوم نارا
كيف طاح العجوز تحت جدار يتداعى وأسقف تتجارى
رب إن القضاء أنحى عليهم فاكشف الكرب واحجب الأقدار
ومر النار أن تكف أذاها ومر الغيث أن يسيل أنهارا^(١)
ومنه قوله في حفل جمعية رعاية الطفل سنة ١٩١٣ :

هذا صبي هائم تحت الظلام هيام حائر
أبلى الشقاء جديده وتقلمت منه الأظافر
فانظر إلى أسماله لم يبق منها ما يظهر
هو لا يريد فراقها خوف القوارس والهواجر
إني أعـد ضلوعه من تحتها والليل عاكر^(٢)

(ب) المحافظون بين الإسلاميات والذاتيات والمناسبات :

وهكذا نرى - من الناحية الموضوعية - أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد
توسعوا كثيراً في هذا الباب الذي فتحه البارودي ، وعالجه من قبله صالح مجدى ،
وهو باب القضايا الوطنية والإصلاحية . بل إن بعض الشعراء المحافظين أوشكوا
أن يجعلوه جل شعرهم . على أنهم في الوقت نفسه لم ينسوا ميادين أخرى من
ميادين القول ، أهمها ميادين الأجداد الإسلامية ، والتجارب الذاتية ، والمناسبات
المحلية والعالمية . فقد قالوا في هذه الجوانب على تفاوت بينهم ، فهم مختلفون
في حفظهم من هذا الشعر غير النضالى ، وفي اللون الذى يغلب على شعر كل منهم
حين يبعد عن ميدان النضال . فشوقي مثلاً يدير كثيراً منه حول الحب والخمر

(١) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٥٠ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٢٩٢ - ٢٩٣ .

والطبيعة ، وما إلى ذلك مما تسمح به ظروفه المرفهة الناعمة . وحافظ يجيد في الشكوى من الدهر وتصوير قسوة الحياة ، ونحو ذلك مما يتسق وطبيعة عيشته القاسية المجهدة . ومحرم يتألق في تسجيل الأجداد الإسلامية ، على حين يبرع الكاشف في رسم الصور الاجتماعية والأخلاقية .. يقول شوق في حفل راقص أقيم بقصر عابدين ، متحدثاً عن الخمر والنساء واللهو :

طال عليها القدمُ فهي وجود عدم
قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم
بي رشاً ناعم ما عرف العمر هم
تسأل أترابها مومنة بالعلم
أى فتى ذلكـن العربي العلم
يشربها ساهراً ليلته لم يتم
قلن تجاهلته ذاك رب القلم^(١)

ويقول حافظ من قصيدة له ، يتحدث فيها عن بؤسه وسوء حظه وتمنيه للموت :

سعتُ إلى أن كدت أنتعل الدما
فهبي رياح الموت نكباً وأطفئي
فما عصمتني من زمانى فضائلي
ولكن رأيت الموت للحر أعصما^(٢)

ويقول الكاشف في الفلاح المصرى :

إذا استبقيتُ في الدنيا حبيباً
كريم يملأ الدنيا ثراء
فكثير ما أراه شكا افتقارا
كسيف في يد الجندي لاقى
فخبر أحبتي فلاح مصر
ولا يلقى سوى الإجحاف أجرا
ولو يُجزى على تعب لأثرى
به جيشاً وحصناً مشمخراً^(٣)

(١) الشوقيات ج ٢ ص ١١١ - ١١٢ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ١١٤ - ١١٥ .

(٣) ديوان الكاشف ج ١ ص ١٠٤ .

ويقول في الفلاحة حاملة الجرة :

حاملة الجرة تمشي بها منيرة الطلعة وسط الزحام
كراية حمراء معقودة لقائد سار بجيش لُهام
لولا اعتدال العنق من تحتها وهزة العطف بها والقوام
أرقنتها من ثقلها مشققاً ولو شكاً أهلك حر الأوام
يامي ما أغنال عن جرة لو شئت كانت في عيون الأنام
وأنت لو حسملتها عمدة لنال تشريقاً وأعلى مقام
عساك تبعين بها رافة ياي إرواء صوادي الغرام^(١)

ولإى جانب الشعور الوطنى الإسلامى والاجتماعى والذائقى ، يكثر عند الشعراء المحافظين شعر المناسبات والمجاملات . فهم قد مدحوا ، ورثوا ، وهنأوا ، وقرظوا ، وعاتبوا ، وداعبوا ، وهجوا ، وذلك على تفاوت بينهم بطبيعة الحال . كما أنهم أسهموا بشعرهم فى تسجيل بعض الأحداث العالمية الكبرى كزلزال مدمر^(٢) ، أو حرب صروس^(٣) ، ونحو ذلك . كل هذا مع بقاء الملاحظة التى سنرى تسجيلها فى أول هذا الحديث ، وهى أن طابع النضال فى جميع مجالاته ، كان طابعاً بارزاً فى شعر هؤلاء المحافظين . فهم قد كانوا بحق مستجيبين للطابع العام لتلك الفترة ، وهو طابع النضال . فقد ناضلوا من أجل الجامعة الإسلامية لمواجهة أطماع الغرب فى ذلك الحين ، وناضلوا من أجل الوطن وتخليصه من سيطرة الفرس وقبيل الاحتلال ، كما ناضلوا من أجل رقى المجتمع وإنهاضه مما فرض عليه من تخلف ، وهم قد أبلوا - فى جملتهم - أحسن البلاء ، حين استخدموا الشعر سلاحاً فى معركة النضال .

(١) المصدر السابق ص ١٣١ .

(٢) ديوان حافظ ج ١ ص ٢١٥ .

(٣) الشوقيات ج ١ ص ٣٠ - ٤٨ .

(ج) عمود الشعر دعامة المحافظين :

والحق أن الشعراء المحافظين قد انتقلوا بالشعر تماماً من طور الجحود والمحاكاة الذي توقع فيه خلال عهود التخلف ، إلى طور التصرف والابتكار ، الذي بدأ يتلمسه مع محاولات البارودي . فلم يعد مع هؤلاء الشعراء المحافظين مجال لهذا الشعر الركيك المتهاف ، الذي كان كرفات بلا روح ، في أكفان مطرزة بالمحسنات اللفظية والألاعيب اللغوية . بل إن الشعر قد وصل مع هؤلاء المحافظين إلى أسمى الدرجات من حيث جلال الصياغة وروعة البيان . كما عبر بنجاح عن تجارب الشعراء الذاتية وقضايا وطنهم الحقة ، وسجل بعض أحداث عالمهم الكبيرة . وأبرز ما يسجل له بالثناء ، إسهامه في معركة النضال ، التي تعددت ميادينها ما بين سياسية واجتماعية وثقافية ، مما يدل على استجابة الشعراء لروح العصر ووعيهم لمشكلاته وإدراكهم لدور الفن في خدمة الحياة ، ولدور الشعر - بخاصة في مراحل النضال .

ولكن الحق أيضاً أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد وقفوا بالفن الشعري عند مرحلة اتخاذ النماذج القديمة الجيدة مثلاً أعلى . فهم — إلى معارضاتهم العديدة لشعراء أقدمين — قد حافظوا إلى حد كبير ، على التقاليد الشعرية المتصلة بمنهج القصيدة وأسلوب الشعر ومعانيه وصوره ، وبهذا وقفوا عند تلك المرحلة التي وصل إليها البارودي ، والتي كانت مرحلة ضرورية في طريق تطور الشعر العربي . هذا وإن كانوا قد أوضحوا معالم طريقة البارودي وزادوها صقلاً وتطويعاً لمطالب العصر ، ولكن مع الاحتفاظ بروح الطريقة والسير على هداها .

ومن هنا يمكن أن يقال : إن هؤلاء الشعراء المحافظين كانوا — إلى درجة كبيرة — يتمسكون بعمود الشعر العربي ، أى بتلك المجموعة من التقاليد الفنية ، التي كان يسير عليها الشعراء الكبار الأقدمون ، والتي حاول

النقاد العرب استنباطها والتعريف بها فيما بعد^(١) .
فأحياناً نرى شعراءنا المحافظين يسرون في نفس الطريق الذي سار فيه
الشعراء الأقدمون من حيث بناء القصيدة وتأليف عناصرها ؛ فهم
مثلاً يبدأون القصيدة الحديثة بالغزل التقليدي كما بدأ سابقوهم ،
حتى ولو كان موضوع القصيدة أبعد الموضوعات عن الحب وتهالكه ، وعن
النساء ووصفهن ، ثم يخلصون من ذلك إلى الغرض المقصود . فهذا هو
حافظ يقول في مطلع قصيدة يمدح بها البارودي سنة ١٩٠٠ :

تعمدتُ قتلى في الهوى وتعمداً فما أثمتُ عيني ولا لحظه اعتدى
كلانا له عذر فعذري شبيبتى وعذرك أنى هجت سيفي مجردا
هويناً فما هنا كما هان غيرنا ولكننا زدنا مع الحب سوءدا^(٢)
ثم يمضى واصفاً محبوبته سارداً مغامراته في لقاءها ، إلى أن ينتقل آخر
الأمر إلى التخلص من الغزل إلى المدح كما يفعل القدماء فيقول :
فألت لتغريني ومالأهنا الهوى فحدثت نفسي والضمير تردداً
أهمُّ كما همتُّ فأذكر أننى فتاك ، فيدعوني هواك إلى الهدى
كذلك لم أذكرك والخطب يلتقى به الخطب إلا كان ذكرك مسعدا^(٣)
وهذا هو عبد المطلب ينشد قصيدة في حفل لجمعية المواساة سنة ١٩١٤
فيبدأ القصيدة بقوله :

وعدت يا طيفُ بالميزارِ أيظفر الجفنُ بالقرارِ
وهل يطيب الكرى بالجفن يبيت في ذمة الدارِ^(٤)

(١) مما قيل عن عمود الشعر قول المرزوقي عن الشعراء الذين حققوه في شعرهم : « إنهم كانوا
يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف . ومن اجتماع هذه
الأساليب الثلاثة ، كثرت سواثر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، والمقارنة في التشبيه ، والتحام أجزاء
النظم والتأماها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، وشاكلة اللفظ للمعنى
وشدة اقتضائهما القافية . حتى لا منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب معيار »
انظر : شرح المرزوقي لديوان الحماسة ج ١ ص ٩ .

(٢) ديوان حافظ ج ١ ص ٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٩ - ١٠ .

(٤) ديوان عبد المطلب ص ٩٠ .

ثم يتخلص من الغزل إلى الغرض المقصود من القصيدة ، وهو الدعوة إلى البر والحث على المواساة فيقول :

نَحَلَّ الهوى والصبا ودعني من التصابي والادكار
فإن لي بالهموم شُغلا عن ذكر ليلى وعن نوار
وارحمنا للكريم يشكو نواب العيش أم يداري^(١)

بل هذا هو شوقي يقول في مطلع قصيدة سياسية خالصة ، حول مشروع « ملنر » والوفد الذي جاء يعرض ذاك المشروع على المصريين :

لئن عنان القلب واسلم به من ربرب الرمل ومن سربه
ومن ثنى الغيد عن بانه مرتجة الأرداف عن كسبه
ظباؤه المنكسرات الظبا يغلبن ذا اللب على لبه^(٢)
ثم يعضى في هذا الغزل إلى أن يتخلص بقوله عن نفسه وقلبه :
شاب وفي أضلعه صاحب خلو من الشيب ومن خطبه
ما خفف إلا للهوى والعلا أو لجلال الوفد في ركه^(٣)

وربما كان أكثر من ذلك كله دلالة على تمسك بعض هؤلاء الشعراء المحافظين بهذه الظاهرة من ظواهر عمود الشعر ، أن واحداً من هؤلاء الشعراء قد قدم بالغزل التقليدي لقصيدة قالها في أجنبي ، كان قد زار مصر . أما الشاعر فهو أحمد نسيم^(٤) ، وأما الأجنبي فهو « الدوق أوف كنوت » وأما القصيدة فهي التي يقول الشاعر في مطلعها وكأنه يتحدث عن بدوى أو أحد شيوخ القبائل في الجاهلية :

هل الحب إلا مهجة الصب تدنف أو الشوق إلا لوعة وتلهف
أفق قبل حب ليس يخبو ضرامه غداة رحيل والمدامع ذرف

(١) المصدر السابق ص ٩٠ - ٩١ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٦٤ .

(٣) الشوقيات ج ١ ص ٦٥ .

(٤) ولد بالقاهرة سنة ١٨٧٨ ، وتعلم بها ، ثم عمل بدار الكتب . وتوفي سنة ١٩٣٨ .

اقرأ عنه في : الأعلام للزركلي ج ١ ص ٢٥ ، وفي : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعي ص ٢١٣ .

إلى أن يتخلص إلى المدح بقوله :

وما حاجني إلا الجمال مع الصبا ودل الغواني والغزال المشنّف
على أنه لا مرتجى غير قادم عليه من العلياء برد مفوف^(١)
وأحياناً أخرى نرى الشعراء المحافظين يصفون الأطلال ، ويتحدثون عن
الرسوم والديار ، كما كان يفعل القدماء . ومن أمثلة ذلك قول الكاشف :

ديارَ أحبائي عليك سلاميا بعهدك أدعو لو سمعت دعائيا
وهل تسمع الدار المعطلة التي غدا رحبها من أهلها اليوم خاليا
وصارت عفاءً غير ربع يلوح لي بأيدي البلى يستقبل الريح خاويا
ويلقى الغواذى شاكياً بأس وقعها وقد يشتكى الربع الضعيف الغواذيا
ولكنني في أن تلبى لطامع عساني أدري أين ساروا عسانيا^(٢)
ومن ذلك أيضاً قول محرم :

أهذى ديار للقوم غيرها الدهرُ فعوجوا عليها نبكها أيها السفر
محا آيا مرء العصور وكرها إذا مر عصر كر من بعده عصر
نسائلها : أين استقل قطينها وهل تنطق الدار المعطلة القفر^(٣)
بل منه كذلك قول شوقي :

أنادى الرسم لو ملك الجوابا وأفديه بدمعي لو أثابا
نثرْتُ الدمع في الدّمن البوالى كنظمي في كواعبها الشبابا
وقفتُ بها كما شاءت وشاءوا وقوفاً علم الصبر الذهابا
ومَن شكر المناجم محسنات إذا التبر أنجلي شكر الترابا^(٤)

ومرات نرى الشعراء المحافظين . يتوجهون بالخطاب في القصيدة إلى الصاحبين ،
تماماً كما كان يفعل الشعراء الأقدمون ، منذ استن لهم هذه السنة

(١) ديوان نسيم ج ١ ص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) ديوان الكاشف ج ١ ص ٨٨ .

(٣) ديوان محرم ج ١ ص ٧٣ .

(٤) الشوقيات ج ١ ص ٥٤ .

امرؤ القيس ، حين قال « قفا نبك » . فهذا هو حافظ إبراهيم يقول من قصيدة له في تهنئة الإمام محمد عبده بالإياب من الجزائر :

بكراً صاحبي قبل الإياب وقفا بي بعين شمس قفا بي ^(١)

ويقول أيضاً من قصيدة له في رثاء عثمان أباطة :

رُدَّا كنوسكما عن شبه مفؤود فليس ذلك يوم الراح والعود ^(٢)

ويقول شوقي في قصيدة له في إسماعيل :

يا خليلي لا تنمالي الموت فإني من لا يرى العيش حمداً ^(٣)

ومرات أخرى نرى الشعراء المحافظين يتحدثون وكأنهم يعيشون في القرون الإسلامية الأولى ، بل يرجعون إلى العصر الجاهلي ، ويحيون في الصحراء بين الخيام والنخيل ، ومع العيس والآرام . فهم يتحدثون عن أماكن فيذكرون وادي الغضا ونحوه ، ويصفون حبيبة يعشقونها فيتصورون الظبا والمها ، وهم يسافرون فيذكرون الركائب والرحال والجمال ، ويتشوقون فيذكرون البرق الذي يلتصع من حيث يقيم الأحباب ، ويدعون بأن يجود الغيث أماكن من إلههم يحنون . وعلى الجملة هم بخيالهم وتصورهم يعيشون في ذلك العالم العربي القديم ، الذي عاش فيه آباؤهم الأقدمون . وهم لا يزالون يتخذون من هذا العالم القديم عالماً مثاليّاً أسطورياً ، ينقلون عنه ويقتبسون منه ويعبرون به عن العالم الجديد الذي فيه يعيشون . وقد يحس بعضهم أنه يُرى بالتخلف والتقليد ، فيترك الحديث عن وصف الناقة مثلاً حين يفتتح قصيدة له بحديث رحلة توصله إلى الغرض من القصيدة ، فيتحدث بدلاً من الناقة عن السفينة ، كما فعل شوقي في قصيدته الحمزية ، التي يقول في مطلعها :

هَمَمْتُ الْفَلَكَ وَاحْتَوَاهَا الْمَاءُ وَحَدَاهَا بَمِنْ تُقِيلُ الرِّجَاءُ ^(٤)

(١) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٣ .

(٢) المصدر السابق ج ٢ ص ٢٣ .

(٣) الشوقيات ج ١ ص ١٢٣ .

(٤) الشوقيات ج ١ ص ١ .

أو يتحدث عن الطيارة باعتبارها آخر ما عرف من وسائل المواصلات ،
 كما فعل عبد المطلب في قصيدته في مدح الإمام علي ، حيث يقول :
 أجِدْكَ ما النياق وما سراها نخوض بها المهامه والأكاما
 وما قُطِرُ البخار إذا استقلت بها النيران تضطرم اضطراما
 فهب لى ذات أجنحة لعلّى بها ألقى على السحب الإماما^(١)

ولكن الشاعر المحافظ يظل مع ذلك محافظاً ، سائراً على طريقة القدماء ،
 آخذاً بتقاليدهم ، متمسكاً بعمود شعرهم ؛ لأنه لم يغير المنهج ولم يبدل
 الخطّة ، من حيث وصف الرحلة مثلاً ، والتمهيد بوصف أو ذكر ما يركب ،
 للدخول في الموضوع الأساسى^(٢) .

وهكذا كان الطابع الغالب على الجو الشعري الذى يتنفس فيه الشعراء
 المحافظون ، ويتنفس فيه معهم قراؤهم ومستمعوهم ؛ هو الجوال العربى القديم ،
 الذى يصل أحياناً إلى أن يكون جواً بدوياً صحراوياً .

وقد سبق تبرير ذلك المسلك للبارودى بأمرين ، الأول هو روح الفترة
 التى كانت مشدودة الرجدان إلى التراث بكل ما فيه وكل ما يصوره من ماض
 رائع وتاريخ عربى إسلامى مشرق ، والثانى هو طبيعة المرحلة الشعرية التى
 كان يحققها البارودى ، وهى مرحلة الإحياء ، التى كان لابد منها لكى
 يعود الشعر إلى الأصالة والجمال ، بعد الزيف والقبح ، حتى ولو كانت الأصالة
 فيها روح التراث ، ولو كان الجمال ذا سمات عريقة مضت عليها قرون ،
 ولكنها خلدت على تلك القرون . فلم يكن من المستطاع أن يخلق البارودى
 أو غيره شعراً جديداً من العدم ، وكان من الضرورى أن يقوم هو أو غيره ،
 بصرف الأنظار عن الشعر الركيك المتخلف ، وتوجيهها إلى شعر آخر حى
 نابض جميل ، ولم يكن غير الشعر الجيد القديم ، شعر التراث^(٣) .

(١) ديوان عبد المطلب ص ٢٣٠ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ٤٩ - ٥٢ .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٢١ وما بعدها . ومقدمة الدكتور محمد حسين هكيل لديوان

البارودى ص ١١ - ١٤ .

والواقع أن الشعراء المحافظين الذين جاءوا بعد البارودي عمقوا تجربته ، وأكّدوا محاولاته ووسعوا خطوته ، وجوّدوا الأسلوب الفني الذي أخذ به . ولكن الواقع أيضاً أنهم وقفوا عند ذلك ، ولم يسيروا بالشعر الحديث مرحلة جديدة ، فهل نبرر مسلّكهم كما بررنا مسلّك البارودي ؟ الجواب بالنفي ، وذلك أن الزمن كان قد سار بهم ، فابتعدوا عن أن يظلّوا متصورين للعالم العربي القديم — حتى بما فيه من بداوة — كعالم مثالي أسطوري ، ينقلون عنه ويعتفون منه ويعبرون به عن عالمنا الجديد . كما أن الثقافة الفنية والأدبية قد أتيجت لبعضهم مثل شوقي ، بما كان يتختم معه أن يرى مناهج للشعر الحديث أكثر تلاؤماً من المناهج القديمة ، التي كانت لعصور غير عصورنا ولحياة غير حياتنا . أو بتعبير آخر كان على مثل شوقي أن يدرك أن المثل الأعلى للشعر في العصر الحديث يجب أن يكون غير المثل الأعلى الذي كان للشعراء العرب الذين عاشوا منذ أكثر من عشرة قرون^(١) .

فحيث إن مرحلة الإحياء كانت قد تحققت بفضل البارودي ، وابتعد الزمن بالشعراء المحافظين بعده عن أن يظلّوا عند اتخاذ الماضي مثلاً أعلى للحاضر ، وحيث قد أتيج لبعضهم من الفرص الثقافية ما كن يتختم معه أن يدرك مثلاً أعلى للشعر أكثر ملائمة لروح العصر ، فإن من العسير أن يدافع عن الشعراء المحافظين ويبرر وقوفهم بالشعر عند مرحلة البارودي .

ولعل ذلك يؤيده قول الدكتور طه حسين في هؤلاء الشعراء المحافظين الذين جاءوا بعد البارودي : « وعندنا شعراء ، ولكنهم لم يجدوا شيئاً ولم يبتكروا ولم يستحدثوا ، وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم ، واستعاروا مجدهم الفني من القدماء ، فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء ، وما زال ينقصهم فضل آخر ، هو فضل الإنشاء والابتكار^(٢) » .

كذلك صور المنفلوطي تلك الظاهرة بشيء من المبالغة التي لا تخفى كل

(١) حافظ وشوقي للدكتور طه حسين ص ١٩ وما بعدها .

(٢) المصدر ص ٩ .

الحق . فقال : « شعراء مصر في هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ، لا هذا الزمن ، وإنما هم جماعة من تجار العاديات ، لا يزالون يصورون لنا في هذه العصور تماثيل كاذبة لآداب الجاهلية الأولى » (١) .

وقد يقال : إن هؤلاء الشعراء كان يستخدمون أسماء الأماكن العربية ونحوها استخداماً رمزياً لإثارة الوجدان ، أو لخلق جو معين ، كما يستخدم الشاعر العربي الحديث كلمة مثل « أبولو » أو « الأوبل » أو « منرفا » ونحو ذلك ، ولكن يُرد على هذا القول بأن استخدام الشعراء المحافظين لمشاهد العالم العربي القديم ، لم يقف عند هذه اللامحات التي تدخل في باب الرمز ، وإنما تعداه إلى تأسي الأقدمين في منهج القصيدة . ومعارضتها أحياناً ، واستخدام نفس المعاني والصور .

(د) تأثيرات حسنة وأخرى سيئة للاتجاه المحافظ :

وإذا كان المحافظون قد أسهموا بشعرهم في النضال الذي خاضته البلاد حينذاك في كل الميادين ، وحققوا انتصاراً للشعر بذلك ، لم يحققه البارودي نفسه ، وإذا كانوا قد جودوا التعبير الشعري ووصلوا به إلى الغاية من حلالة الموسيقى وروعة البيان وإشراق الصياغة ؛ فإن هاتين الحسنتين كانت لهما سيئتان تقابلهما ، ويقتضي الإنصاف تسجيلهما . الأولى هي أن كثرة خوض الشعر للمعارك جره إلى كثير من المناسبات والمواقف المحفلية ، حتى أصبح شعر المناسبات والحجاملات ظاهرة توشك أن تغطي على بقية الظواهر الشعرية الفنية الأخرى . وقد صور الدكتور طه حسين هذه الظاهرة في أسلوب ساخر لا يخلو من المبالغة ولكنه لا يبعد كثيراً عن الحق ، فقال : « وأصبح الشعر بفضل الشعراء وكساحهم العتملى فناً عرضياً ، لا يحفل به إلا اللهو والزينة والزخرف . فإذا أراد بنك مصر أن يفتتح بناء الحديد ، طلب إلى شوقي قصيدة ، فنظم له شوقي هذه القصيدة . وإذا أرادت دار للعلوم أن تحتفل بعيدها الخمسيني كما

(١) اقرأ مقدمة ديوان الكاشف التي كتبها المنفلوطي ج ٢ ص ل .

يقولون ، طلبت إلى شوقي وإلحارم وعبد المطلب أن ينظموا لها قصائد ، فنظموا لها القصائد ، وإذا مات عظيم وأريد الاحتفال بتأبينه ، أو نبه نابه وأريد الاحتفال بتكريمه ، طلب إلى الشعراء أن ينظموا الشعر في المدح والثناء ، فنظموه كما ينظمه القدماء ؛ فانحط الشعر ، حتى أصبح كهذه الكراسى الجميلة المزخرفة التي تتخذ في الحفلات والمآتم ، وأصبحنا لا نتصور حفلة بغير قصيدة لشوقي أو حافظ ، كما أننا لا نتصور عيداً أو مأتماً بغير مغن أو مرتل للقرآن^(١) .

وقد جرت هذه الظاهرة السيئة — ظاهرة المناسبات والمحافل — إلى عدة ظواهر سيئة تفرعت عنها ، من أهمها عدم تعبير الشعر في كثير من الأحيان عن تجارب صادقة ، ومن أهمها أيضاً تشكل أسلوب الشعر ، بما يلائم المحافل ومجامع الجماهير ومواقف خطابهم ، ومن هنا كثر عند الشعراء المحافظين التعبير المباشر الذي يجعل الشعر أحياناً قريباً من النثر ، فيفسد عليه كثيراً من قيمه الفنية ؛ لأن ما أمكن أن يقال نثراً ، فن الأفضل ألا يقال شعراً^(٢) . كذلك كثر عند هؤلاء الشعراء ، الأسلوب الخطابي ، وما يستلزمه من صيغ النداء وأفعال الطاب وما إلى ذلك ، حتى أصبح ذلك كله مظهراً من مظاهر افتتاح القصائد عند بعضهم ، وتستطيع أن تحصي في شعر شوقي مثلاً ، عدداً كبيراً من هذه الافتتاحات الخطابية ، من مثل قوله : « قم ناج جلق »^(٣) ، ثم « قم حي » هذه النيرات^(٤) ، « قم في فم الدنيا »^(٥) ، « قم ناد أنقرة »^(٦) . أو مثل قوله : « قف ناد أهرام الجلال »^(٧) ، « قف بالممالك وانظر دولة المال »^(٨) ،

(١) حافظ وشوقي لطف حسين ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢) انظر : T. S. Eliot; Points of view. P. 52.

(٣) الشوقيات ج ٢ ص ١٢٢ .

(٤) المصدر السابق ج ١ ص ١٠٢ .

(٥) الشوقيات ج ١ ص ١٧٥ .

(٦) المصدر السابق ص ١٩٨ .

(٧) المصدر نفسه ص ١٢٩ .

(٨) المصدر نفسه ص ٢٢٩ .

« قف على كنز بباريس ثمين ^(١) » ، « آذار أقبل قف بنا يا صاح ^(٢) »
 أما السيئة الثانية ، التي تقابل حسنة تجويد الصياغة ، فهي أن كثرة العناية
 بالصياغة والإفراط في الجانب البياني ، جعل المثل الأعلى في الأداء الشعري
 مثلاً متعلقاً بالشكل ، مهتماً باللفظ ، غير مكترث بالمضمون أو معنى بالمعنى .
 ومن هنا أوشك الشعر أن يتحول إلى صياغات جميلة ، وأساليب آسرة ،
 وموسيقى تملأ الآذان . وقد جرت هذه الظاهرة السيئة كذلك إلى عدة ظواهر
 سيئة أخرى تفرعت عنها أيضاً ، من أبرزها إهمال جوانب فنية كثيرة تأتي وراء
 جمال الصياغة وأسر الأسلوب وروعة الموسيقى . ومن أهم هذه الجوانب جانب
 الأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة ، واتضح شخصية الشاعر وطبيعته ،
 ولون نظراته إلى الحياة والكون ، ورسمه للطبيعة والناس وإضافاته الخلاقية
 إلى كل ما يتحدث عنه .

وهكذا أصبح كل الشعراء المحافظين سواء ، يقولون تقريباً نفس الأفكار ،
 ويرسمون نفس الصور ، ويوشكون أن يحسوا نفس الأحاسيس ، حتى لا يستطيع
 تمييز واحد عن الآخر ، أو معرفة بعضهم من بعض ، اللهم إلا بما يكون
 من جودة صناعة أسلوبية يتفوق بها واحد أحياناً عن واحد آخر . وذلك
 لأن هدفهم جميعاً واحد ، هو الصياغة البيانية المشرقة كما أن مثلهم واحد ،
 وهو النماذج الرائعة التي خلفها التراث . فبقدر موهبة الشاعر منهم وقدرته على
 إجادة الصياغة البيانية المشرقة ، وبقدر قربه من نماذج التراث أو تفوقه عليها ،
 كان حظه من التفوق والامتياز . وفي ذلك يقول العقاد في حديثه عن شوقي
 كإمام لهذا الاتجاه المحافظ البياني : « في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى
 ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لاتبين لمحة من الملامح ولاقسمة
 من القسمات التي يتميز بها إنسان عن سائر الناس ^(٣) » . ويقول كذلك عن هذا
 الشعر المحافظ البياني ، الذي سماه شعر الصنعة ، مقابلاً بينه وبين شعر

(١) المصدر نفسه ص ٣١٢ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ٢٣ .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٥٦ .

الشخصية : « ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة . ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، وليس فيه دليل على شخصية القائل ، ولا على طبعه ؛ لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة ، التي فيها كل ما في وجوه الناس ، ليس فيها وجه إنسان ^(١) » . ويقول مرة أخرى عن شوقي إمام هذا الاتجاه : « فإذا عرفت شوقياً في شعره فإنما تعرفه بعلامة صناعته ، وأسلوب تركيبه ، كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة ، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التي تنطوي وراء الكلام وتنشق من عمق الحياة ^(٢) » . ثم يقول أخيراً مسمىً هذا الشعر المحافظ البياني باسم آخر غير اسم « شعر الصنعة » ، وهو اسم « شعر النماذج » : « ولقد وجد شعر النماذج في شوقي رسوله المبين ، بل خاتم رساله أجمعين ، فأبطاله من الممدوحين والمرثيين طراز في مراتب المجد ، التي يرتضيها السميت والهيبة ، وفصائل الأخلاق في قصائده ، هي الفضائل التي اصطالح عليها العرف ، وتتابع بها معايير الحمد والثناء ، وعواطف الإنسان هي العواطف التي رسمتها لنا تقاليد الزمن في أحوال الحبين والطامحين ، أو آداب الآباء والبنين . وآيته فيما عرض له من ذلك كله ، تلك القدرة الباهرة في تجويد الصناعة التي لا تفوقها قدرة في عصره ، ونكاد نقول في عصور الأقدمين والمحدثين ^(٣) » .

وبدیهی أن هذا الحديث عن شوقي وكلفه بالصياغة لا يخصه وحده ، وإنما ينسحب على كل الشعراء من أبناء اتجاهه مثل حافظ ومحرم والغاياني والكاشف ونسيم ، وعبد المطلب .

وفي ظاهرة عدم تمايز الشعراء المحافظين - نتيجة لكلفهم بالصياغة أولاً ، ثم لاتخاذهم القديم مثلاً أعلى ثانياً - يقول الدكتور طه حسين ، منكرّاً عليهم حتى التمايز بالألفاظ والأساليب ، وغير مكثف بما أنكره العقاد من عدم

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٦١ .

(٣) اقرأ : مهرجان شوقي (مجموعة الأبحاث والدراسات التي نشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون) ص ٨ .

التمايز بالشخصية والطابع النفسى : « وإن الشعراء بعيدون كل البعد عن أن يصلوا إلى ما وصل إليه الكتاب من التمايز بألفاظهم وأساليبهم وآرائهم وشخصياتهم ، وأن يستقلوا عن القدماء من فحول الشعراء . . . حتى أصبح من أيسر الأمور على الناقد إذا قرأ قصيدة لشوقي أو لحافظ أو غيرهما ، أن يرد القصيدة إلى أصلها القديم الذى أخذت منه ، أو أن يرد كل جزء من أجزاء هذه القصيدة إلى أصله الذى أخذ منه (١) » .

فكما جرت حسنة إسهام الشعر فى النضال إلى غاية شعر المناسبات والمحافل ، الذى جرب دوره إلى عدم الاهتمام بصدق التجربة ثم إلى الخطابية والمباشرة فى التعبير ؛ كذلك جرت حسنة الكلف بتجويد الصياغة ، إلى عدم العناية بالأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة ، وإلى عدم اتضاح شخصية الشاعر وطبعه ، ولون نظرته إلى الحياة والكون ، ورسمه للطبيعة والناس . . وهناك ظاهرة سيئة أخرى جاءت أيضاً نتيجة لعدم رعاية الجانب المعنوى فى الشعر ، وتلك الظاهرة هى عدم رعاية الوحدة العضوية ، بحيث جاءت أغلب قصائد الشعراء المحافظين مشتملة على عدد من الأغراض أولاً ، ثم جاء الغرض الواحد غير مترابط المعانى ، ولا مرتبها ترتيباً بنائياً متآزراً ثانياً .

وهكذا أصبح الشعر المحافظ البياني ليس المثل الفنى الأعلى ، رغم ماله من حسنات روعة للصياغة والإسهام فى النضال ، والقضاء الكامل على بقايا الاتجاه التقليدى المتخلف ، وملء الحياة الأدبية بالشعر المشرق الحى . وأصبحت الحاجة ماسة إلى شعر آخر يخطو إلى مرحلة جديدة غير مرحلة البعث التى رادها البارودى . ويتجنب عيوب الشعر المحافظ البياني ، التى فى مقدمتها : الالتفات إلى القديم ومحاكاته بالمثل والاستيحاء أو المعارضة ، ثم الإكثار من القول فى المناسبات والمجاملات ، مما يجعل أكثر النتائج الشعرى متناولاً لخارج نفس الشاعر ووجدانه ، غير صادر عن تجاربه وأحاسيسه . ثم الاهتمام البالغ بجانب الصياغة ، وعدم رعاية جانب المعنى ، وما يطلبه من فكر

(١) حافظ وشوقي للدكتور طه حسين ص ١٣٧ - ١٣٨ .

صائب ووجدان صادق . وأخيراً عدم رعاية الوحدة العضوية ، نتيجة للاهتمام بجوانب بلاغية جزئية ، والكلف بجمال البيت المفرد ، وعدم النظر إلى القصيدة كبناء فني .

٢ - ظهور الاتجاه التجديدي الذهني :

لقد دعت الحاجة الفنية إلى ظهور لون جديد من الشعر ، يحاول القيام بما عجز عنه الاتجاه المحافظ البياني ، من تحقيق المثل الشعري الأعلى ، الذي يلائم العصر والبيئة ، ويتجنب ما تورط فيه الاتجاه المحافظ البياني من مأخذ .

وقد ولد هذا الاتجاه الجديد على يد ثلاثة من الشبان المصريين ، اشتركوا في عدة سمات ؛ فهم أولاً من ذوى الثقافة الأدبية الإنجليزية بالإضافة إلى الثقافة العربية ، وهم ثانياً من المفكرين المغلبين كثيراً لجانب العقل ، وهم ثالثاً من الشباب الثائر ، المتطلع إلى آفاق عالياً وقيم أفضل ، وهم آخر الأمر من الطموحين الذين يرون آمالهم أكبر من إمكانيات عصرهم وظروف معيشتهم .

أما هؤلاء الشبان الثلاثة فهم عبد الرحمن شكرى^(١) ، وإبراهيم عبد القادر

(١) ولد عبد الرحمن شكرى ببورسعيد سنة ١٨٨٦ ، وتعلم بها وبالإسكندرية ، ثم بالقاهرة ، حيث أتم دراسته الثانوية برأس التين ، ثم دخل مدرسة الحقوق أولاً ، ولما فصل منها لأسباب سياسية التحق بالمعلمين العليا ، وتخرج سنة ١٩٠٩ . وأوفد في بعثة إلى إنجلترا ، فدرس في جامعة « شيفلد » ثلاث سنوات ونال درجة البكالوريوس في الآداب . ثم عاد إلى مصر واشتغل في مناصب التعليم من مدرس إلى مفتش إلى ناظر . ثم اعتزل الخدمة سنة ١٩٣٨ ، وعاد إلى بورسعيد ، وظل بها إلى سنة ١٩٥٢ ، ثم انتقل إلى الإسكندرية ، وظل بها حتى مات سنة ١٩٥٨ حيث دفن هناك .

اقرأ عنه في المقدمة التي صدر بها ديوانه الكامل ، الأستاذ نقولا يوسف ، وهو الديوان الذي جمع فيه كل شعره ، وصدر سنة ١٩٦٠ . وفي : الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ص ١٢٨ وما بعدها ، والشعر المصري بعد شوقي للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٦٦ وما بعدها .

المازنى^(١) وعباس محمود العقاد^(٢) . وقد اتصل الأول والثانى بالثقافة الأدبية الإنجليزية أولاً عن طريق دراستهما الرسمية فى مدرسة المعلمين العليا ، ثم عمقا هذه الثقافة بالدراسة الشخصية والعمل فى الحقل الأدبى . أما العقاد ؛ فقد اتصل بتلك الثقافة الإنجليزية عن طريق قراءته الشخصية ، وتثقيفه الذاتى ، الذى وصل به إلى القمة التى تربع عليها كواحد من أعلام الأدب المعاصر .

(١) ولد المازنى بالقاهرة سنة ١٨٨٩ ، ومات أبوه وهو صغير ، فنشأ نشأة قاسية صابرة ، وتعلم كل مراحل التعليم بالقاهرة ، وكان قد التحق بالطب بعد إتمام الدراسة الثانوية ، ولكنه فزع من رؤية قاعة التشريح ، وحاول أن يلتحق بالحقوق ، ولكنه عجز عن المصروفات ، فالتحق بالمعلمين ، وتخرج سنة ١٩٠٩ ، واشتغل بعد تخرجه بالتدريس فى المدارس الثانوية ، ثم درس الإنجليزية فى دار العلوم ، وأخيراً تبرم بالوظيفة الحكومية واستقال سنة ١٩١٣ وعمل حيناً فى المدارس الحرة ، ثم تفرغ من سنة ١٩١٧ للأدب والصحافة ، إلى أن توفى سنة ١٩٤٩ .

اقرأ عنه فى : أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ، ومحاضرات عن المازنى للدكتور محمد مندور ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوق ضيف ص ٢٦١ وما بعدها .

(٢) ولد العقاد بأسوان سنة ١٨٨٩ ، وتلقى بها دروسه الابتدائية ، ولم يكتف بالمرحلة الابتدائية التى أتمها سنة ١٩٠٣ ، وإنما انتفع كثيراً بمجالس الشيخ أحمد الجداوى الذى كان من تلاميذ الأفغانى ، فكان يتردد على مجالس هذا الشيخ كثيراً مع والده ، كما انتفع بالدراسة الذاتية والاطلاع الشخصى الذى وصل به إلى منزلة الريادة بعد ذلك . وقد اشتغل فى أول حياته العملية ببعض الوظائف الحكومية ، كالقسم المالى بمديرية الشرقية ، وكديوان الأوقاف بالقاهرة ، وكصلحة الإيرادات بقنا ، وكالتدريس فى بعض المدارس الأهلية بالقاهرة . ولكنه كان يؤثر الصحافة والأدب ، فاتصل فى أول عهده الصحفي بالدستور التى كان يصدرها فريد وجدى ، ثم كتب فى صحف أخرى ، حتى كان الكاتب الأول لصحف الوفد وخاصة البلاغ ، بعد أن انقطع للكتابة . . . وبعد خلافه مع زعماء الوفد فى منتصف الثلاثينات انضم إلى معارضى الوفد وصار ألمع كتاب هذه المعارضة . وظل ينتج فى الأدب والفكر حتى توفى سنة ١٩٦٤ .

اقرأ عنه : العقاد دراسة وتحية بقلم طائفة من تلاميذه ومحبيه . ومع العقاد لشوق ضيف . والأدب العربى المعاصر فى مصر لشوق ضيف ص ١٣٦ وما بعدها . والشعر المصرى بعد شوق لمندور الحلقة الأولى ص ٣٩ وما بعدها .

وقد كانت هؤلاء الثلاثة قراءات في الشعر الإنجليزي وتعرف على شعرائه وخاصة الرومانتيكيين من أمثال «وردزورث» و«شيلي» و«بيرون» وغيرهم ، كما كانت لهم قراءات في النقد ، وإعجاب بالناقد الإنجليزي «هازلت» بصفة خاصة (١) .

وقد وجههم ذلك - بالإضافة إلى ميولهم وثقافتهم الفكرية - إلى أن يقولوا شعراً مخالفاً للشعر المحافظ البياني ، متسماً بسمات مغايرة لسمات شعر المحافظين . وكانت أهم سمات هذا الشعر الذي ظهر مع هؤلاء سمتين ، هما التجديدية والذهنية . أما التجديدية فتتمثل في جانبين ، جانب المفهوم الحقيقي للشعر ، وجانب الشكل الفني للقصيدة . والمفهوم الحقيقي للشعر عندهم هو أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية في فرديتها وتميزها . والشكل الفني للقصيدة هو ما يقوم على اعتبارها كائنًا حيًّا ، لكل جزء من أجزائه وظيفة ومكان ، كوظيفة عضو الجسم ومكانه (٢) .

وأما الذهنية ، فتتمثل في رعاية الجانب الفكري في النسيج الشعري ، وعدم قصر هذا النسيج على خيوط من العاطفة وحدها ، فالواجب عندهم أن يخاطب الشعر العقل كما يخاطب القلب ، وأن يتسع مفهوم الوجدان بحيث يشمل كل ما يجده الإنسان في نفسه من شعور ومن فكر معاً (٣) .

ومن هنا ثار هؤلاء المجددون على طريقة المحافظين ، ونعوا عليهم اتخاذهم النماذج البيانية القديمة مثلاً أعلى (٤) . كما نعوا عليهم زجهم بالشعر في المناسبات والمحافل (٥) والبعد به عن النفس الإنسانية (٦) . كما عابوهم أيضاً بالاهتمام

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي للعقاد ص ١٩٢ - ١٩٤ .

واقراً بعض الأصول النقدية التي عرف بها هازلت والتي شاعت بعد ذلك عند هؤلاء الشعراء المصريين ، : Lectures on English Poets: William Hazlitt . PP. 1-18 .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٧ .

(٣) ديوان بعد الأعاصير ص ٤٥ ، والشعر المصري بعد شوق الحلقة الأولى ص ٤١ .

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٥٢ ، وخلاصة اليومية للعقاد ص ١٠٥ وما بعدها .

(٥) اقرأ مقالاً للعقاد في صحيفة عكاظ عدد ٩ مارس سنة ١٩١٤ .

(٦) خلاصة اليومية ص ١٠٥ وما بعدها ، وشعراء مصر ص ٧ .

بقشور الأشياء وظواهرها^(١) ، وعدم اتضاح الشخصية وتميزها^(٢) . وأخيراً عابوهم بعدم رعاية الوحدة العضوية في القصيدة^(٣) .

ونتيجة لطموح هؤلاء الشبان وكبر آمالهم ، وعدم مواتاة إمكانيات عصرهم بالنسبة إليهم ، أو نتيجة لشعورهم بعدم القدرة على تحقيق آمالهم الفنية ، وشق طريقهم أمام هذا الطود الشامخ ، الذي يمثل الاتجاه المحافظ البياني ، ويتربع عليه الشاعر الكبير شوقي ؛ قد أحس هؤلاء الشعراء الشبان بكثير من المرارة والظلم^(٤) ، فشابت حركتهم ثورة ، وأخذت أحياناً شكل تدمير . فلم يكتف هؤلاء الثائرون بإذاعة شعرهم الجديد ، الذي يمثل مذهبهم التجديدي وطابعهم الذهني ، وإنما قدموا لشعرهم وصاحبوه وأتبعوه بمقالات وكتابات تهدم الاتجاه القديم وتجرح أعلامه وخصوصاً شوقي وحافظ^(٥) ، وتصل في هذا وذاك إلى درجة كبيرة من المبالغة . وهذا مظهر من مظاهر المرارة والإحساس بالظلم . وهناك مظهر آخر لتلك المرارة ، وهو كثرة الشكوى ، وانعكاس طابع الأسى عموماً على كثير من نماذج الشعر هؤلاء الشباب^(٦) .

(١) زيادة هذا الاتجاه :

يذهب بعض الدارسين إلى أن الشاعر خليل مطران ، هو الأب الشرعي لهذا الاتجاه^(٧) . ويعللون هذا الرأي بأن الشاعر مطران ، قد بدأ يكتب عن

(١) الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ٦ . .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٥٦ ، ١٦٧ - ١٦٨ .

(٣) المصدر السابق ص ٧ ، والشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ١٥ .

(٤) الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ٤ - ٥ .

(٥) المصدر السابق ص ٤ .

(٦) اقرأ بعد الأعاصير ص ٤٥ .

(٧) انظر : مطران لإسماعيل أدهم ص ٣٣ - ٣٤ ، وجماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي

خطوط هذا الاتجاه الشعري الجديد منذ سنة ١٩٠٠ ، حين كتب في المجلة المصرية مبشراً به ، لافتاً الأنظار إليه ، بمثل قوله : « إن اللغة غير التصور والرأى ، وإن خطرة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا ، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجتنا وعلومنا . ولهذا يجب أن يكون شعرنا مماثلاً لتصورنا وشعورنا ، لا لتصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغاً في قوالهم . محتدياً مذاهبهم اللفظية ^(١) » .

ثم أذاع ديوانه سنة ١٩٠٨ ، مصداً بمقدمة تمثل الخطوط العريضة للمبادئ الأساسية لهذا الاتجاه ، ومحتوياً على كثير من النماذج التي تعتبر تطبيقاً ناجحاً له . وفي هذه المقدمة يقول معران : « هذا شعر ليس ناظمه بعبد ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكره جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخاتم الختام . بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها ، وفي تناسق معانيها ومواقفها ^(٢) » .

ويضيف أصحاب هذا الرأى أن العمل الشعري الأول لهذا الاتجاه ، قد ظهر سنة ١٩٠٩ ، وهو الديوان الأول لشكري ، ثم تبعه الديوان الأول للمازني سنة ١٩١٣ ، وأخيراً ظهر الديوان الأول للعقاد سنة ١٩١٦ . وقد يزيد أصحاب هذا لرأى أن العمل النقدي الأول الذي يحوى مبادئ هؤلاء في تجديد الشعر ، إنما هو كتاب الديوان ، الذي أصدره العقاد والمازني سنة ١٩٢١ . وهذا معناه عند أصحاب هذا الرأى أن هؤلاء الشعراء المجددين المصريين الثلاثة ، قد أظهروا آثارهم التجديدية بعد كتابات مطران التي تعتبر الريادة الأولى لهذا الاتجاه ^(٣) .

(١) المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ العدد الثالث ص ٨٥ .

(٢) ديوان مطران - المقدمة .

(٣) انظر : مطران لإسمايل أدهم ص ٣٣ - ٣٤ ، وتطور الشعر الحديث في مصر للدكتور

ماهر حسن ص ١٧٥ وما بعدها .

ولكن العقاد ينكر تأثره هو أو أحد رفاقه بمطران ، ويؤكد أنه كان هو وزميلاه يتعرفون على ألوان التجديد في الشعر بقراءاتهم المباشرة في الأدب الإنجليزي ، وعدم احتياجهم لأن يتأثروا بالتجديد نقلاً عن مطران ، الناقل بدوره عن الفرنسية . بل يبالغ العقاد فيرى أن مطران قد تأثر بهؤلاء الشعراء الثلاثة ، ويستدل على ذلك باتجاه مطران أخيراً إلى الأدب الإنجليزي وترجمته لبعض أعمال شكسبير^(١) .

والواقع أن العقاد وصاحبيه ، لم يظلوا غافلين عن التجديد حتى ظهر ديوان مطران سنة ١٩٠٨ ، ولم يكن كتاب « الديوان » الذي ظهر سنة ١٩٢١ هو بداية المعركة بينهم وبين المحافظين ، فالحق أن كتاباتهم التجديدية قد بدأت بكتابات العقاد في صحيفة الدستور منذ سنة ١٩٠٧ حيث نشر بها وبغيرها آراء نقدية تجديدية عن « التشبيه الشعري » و « الشعر والألفاظ » و « الكتاب والشاعر » ، وغير ذلك^(٢) . والحق أيضاً أن معركتهم مع المحافظين قد بدأت بنقادات العقاد لحافظ وشوقي ، التي بدأها منذ سنة ١٩٠٩ ، مثل نقده لحافظ إبراهيم ، ونفيه عليه خلطه للأغراض في قصيدة واحدة وقوله عنه سنة ١٩٠٩ ما خلاصته ، أنه أخذ قطعة من الحرير وقطعة من الخمل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر في نسجه ولونه ، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش^(٣) .

ومثل نقده لشوقي واتهامه له بالغلو والتقليد وعدم الصدق ، وقوله عنه سنة ١٩١٠ ما نصه :

« ليت شعري ماذا كان يعني شوقي بك بقوله على قبر بطرس غالي باشا :
القوم حولك يا ابن غالي خشع يقضون حقاً واجباً وذماما
يتسابقون إلى ثراك كأنه ناديك في عهد الحياة زحاما »

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٠٠ .

(٢) نشر العقاد هذه الآراء بعد ذلك في كتابه خلاصة اليومية الذي ظهر سنة ١٩١٢ .

(٣) آفيون الشعوب للعقاد ص ١٥٢ .

يكون موثلهم وكهف رجائهم والأريحي المفضل المقداما
 أكان يريد أن يقول إن زائري قبر الرجل ، وفيهم ساداته الأمراء والوزراء
 والعظماء والعلماء ، وفيهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر
 السراة والوجهاء ؛ أكان يريد أن يقول : إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون
 من نادى ابن غالي موثلاً وكهف رجاء ، يستعظون من أريجة ساكنة الجواد ،
 ويستندون من أفضاله ؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس في هذا المعنى فأخطأ
 التقليد ؟ أم كان لا يريد أن يقول شيئاً ؟ أم تراه يحسب أنهم ملكوا عليه حتى
 دموع عينيه ، وأنه نائحة المعية ، أعد ليرثى كل من يموت من خدامها
 بلا مقابل ؟ (١) .

وقد انضحت المعركة بظهور دواوين شكرى والمازنى والعقاد ، وكتاباتهم
 في تأييد مذهبهم ، ونقد المذهب المقابل . ومن أهم ما كان من تلك الكتابات
 المتقدمة زمناً ، المقدمة التي كتبها العقاد للجزء الثاني من ديوان شكرى سنة
 ١٩١٣ ، والمقدمة التي كتبها في نفس العام للجزء الأول من ديوان المازنى ،
 والتي يقول فيها : « لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم
 التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون بشعور الشرق ، ويتمثلون
 العالم كما يتمثل الغربى . وهذا مزاج أول ما يظهر من ثمراته ، أن نزعت
 الأقلام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . هذا
 من جهة الأغراض ، أما من جهة الروح والهوى ، فلا يعسر على البصير أن
 يلمح القطوب للحياة في أسرة الشاعر العصري الحديث . . وحسب الأدب في
 العصر الحديث من روح الاستقلال في شعرائه ، أنهم رفعوه من مراعاة الامتثال
 الى عفرت جبينه زمناً . فلن نجد اليوم شاعراً حديثاً يهني بالموارد وما
 نقص يديه من تراب الميت ، وإن نراه يطرى من هو أول ذاميه في خلوته ،

(١) خلاصة البيوية للعقاد ص ٢١ - ٢٢ . والكتاب منشور سنة ١٩١٢ ، ولكنه يجمع

مقالات نشرت قبل ذلك ، وقد كان اغتيال بطرس غالي سنة ١٩١٠ .

ويقتدع في هجر من يكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرائي يودع الزاهب ويستقبل الآيب (١) .

ومن تلك الكتابات كذلك ، المقالات النقدية التي كتبها المازني في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٣ ، ناقداً لحافظ إبراهيم ، ومقارناً بينه وبين عبد الرحمن شكري ، وقائلاً في ذلك : « وبعد فإن حافظاً إذا قيس إلى شكري لكان كالبركة الآجنة ، إلى جانب البحر العميق الزاخر ، وحسب القارئ أن يتأمل ديوانيهما ليعلم ما بينهما من البعد ، وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكري في سماء الفكر ، وكيف يجنى التقليد على رجل ويغلق في وجهه أبواب التصرف والتفنن ؛ فإن حافظاً قد حذا في شعره حذو العرب ، وقلدهم في أغراضهم ، وفرد عنايتهم بإصلاح اللفظ وإن فسد المعنى (٢) .

ومن تلك الكتابات المتقدمة أيضاً ، كتابات العقاد في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٤ بعنوان « الشعراء الندابون » . وما جاء في تلك الكتابات قوله : « إن للشعراء الندابين شعرهم وللعصر شعره ، وعليهم أن يتقروا في قبورهم ، ويتزملوا بأكفانهم ، حتى إذا تهدم جدار أو اصطدم قطار أو وقع طيار ، هنالك يثوب الداعي بهم (٣) » .

على أن من أهم الكتابات الموضحة للعالم هذا الاتجاه ، ما جاء في مقدمة شكري لديوانه الخامس الصادر سنة ١٩١٦ ، والتي يقول فيها : « ... ويمتاز الشاعر العبقرى بالشره العقلي ، الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر ، ويحس كل إحساس ... ولقد فسد ذوق المتأخرين في الحكم على الشعر ، حتى صار الشعر عبثاً لا طائل تحته ؛ فإذا تغزلوا ، جعلوا حبيبيهم مصنوعاً من قمر وغصن وتل وعين من عيون البقر ، ولؤلؤ وبرد وأجل المعاني

(١) ديوان المازني - المقدمة ص ١٣ - ١٤ (طبعة المجلس الأعلى) .

(٢) صحيفة عكاظ عدد السابع والعشرين من يوليو سنة ١٩١٣ .

(٣) صحيفة عكاظ عدد التاسع من مارس سنة ١٩١٤ .

الشعرية ما قيل في تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها . . . والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً ، لا ما كان لغزاً أو خيالاً من خيالات معاقري الحشيش . فالمعاني الشعرية ، هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربته وأحوال نفسه وعبارات عواطفه . . . إن قيمة البيت في الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة . . . ومثل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها ، مثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً^(١) .

وليس يعد بعد ذلك أن يكون مطران بما كتبه مبكراً في المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ ، قد كان من عوامل التنبيه التى حمست هؤلاء الشبان على ارتياد آفاق جديدة في الشعر ونقده ، وإن كان من البعيد جداً أن يصل هذا التنبيه المحتمل إلى مستوى الأستاذية أو الريادة ؛ وذلك لما عرفنا من تمكن هؤلاء الشبان من أداة الاتصال بالينابيع الشعرية الجديدة في مصادرها الأصلية ، ثم لما نعرف من انطوائية مطران ووضعه الحساس ، كواحد من مهاجري الشام المسيحيين ؛ الأمر الذى يصعب معه أن يكون إماماً أو رائداً لمثل هؤلاء الشبان الثائرين الطامحين الغيورين .

هذا ، وكما يعتبر شوقي قمة الاتجاه المحافظ البياني ؛ يعتبر العقاد قمة هذا الاتجاه التجديدي الذهني ، فهو الذى حمل أواءه ، في وفرة النتاج واستمراره وتنوع جوانبه ، وهو الذى ظل يكافح عن تقاليده أكثر من خمسين عاماً دون أن يلين أو يفتر ، وهو الذى خلف تلاميذ يعتبرون امتداد هذا الاتجاه بعد عمده الثلاثة الأول^(٢) .

(ب) موضوعات هذا الاتجاه :

ظهر هذا الاتجاه التجديدي الذهني ، كرد فعل للاتجاه المحافظ البياني . ولذا كان فيه عند أول ظهوره ، شىء من المبالغة التى تصاحب عادة ردود

(١) ديوان شكرى ص ٣٦٠ - ٣٦٧ (الديوان الكامل الذى صدر سنة ١٩٦٠) .

(٢) من أمثال : عبد الرحمن صدق ومحمود عماد وطاهر الجبلوى .

الأفعال . ففي مجال الموضوعات ، نجد أعلامه يتعدون كثيراً عن المجال الخارجى ،
النأتى عن نفس الشاعر ووجدانه ، فلا يقولون فى المناسبات ولا فى السياسيات
ولا فى الإصلاحيات ، وإنما يهتمون كل الاهتمام بالعالم النفسى للشاعر ، وما
يتصل بهذا العالم من تأملات فكرية ، ونظرات فلسفية ، تهتم بحقائق الكون ،
وتفتش عن أسرار الوجود . وواضح أن ذلك كان رد فعل لتطرف المحافظين ،
ولإسرافهم فى الخوض بالشعر فى شتى المناسبات والمجاملات من مدح وثناء
وتهنئة وما إلى ذلك .

ومن هنا يتحدث العقاد عن المعرفة ، ويقرر أن نهايتها كالندى الثلجية ،
يجمد عندها الوجود ؛ حيث تتعزى الحقائق ، وتختفى من الحياة حرارة الشوق
إلى المجهول . . وفى ذلك يقول من قصيدة « القمة الباردة » :

إذا ما ارتقيت رفيع الذرى	فإياك والقمة الباردة
هنالك لا الشمس دوارة	ولا الأرض ناقصة زائده
ولا الحادثات وأطوارها	مجددة الخلق أو بائده
ويتأبؤس فان يرى ما بدا	من الكون بالنظرة الخالده
فذلك رب بلا قدرة	وحى له جثة هامده
إلى الغور ، أما ثلوج الذرى	فلا خير فيها ولا فائده ^(١)

ويتحدث كذلك عن الحياة ، ويوضح أن فيها استمراراً يذوب معه
الأمس فى اليوم ، ويبقى الأب فى الابن . وفى ذلك يقول من قصيدة « أمنا
الأرض » :

أسائل أمنا الأرضا	سؤال الطفل للأم
فتخبرنى بما أفضى	إلى إدراكه علمى

* * *

جزاها الله من أمّ إذا ما أنجبت تئد
تغذّي الجسم بالجسم وتأكل لحم ما تلد

* * *

أقاموا أمس وانصرفوا فليس لفسلهم شمل
فأين نفوس من سلفوا وأين يكون من يثلو

* * *

فقلت : في ملاحكم بين الجّد والخلف
فجربوا في جوانحكم فثمّ يحوس من سلفوا

* * *

وأين عظام من نبهّا ن الماضين في السيّر
فقلت : قد صنعت بها لكم حلوى من الثمر (١)

كذلك يتحدث المازني عن قضية الجبر ، وتحكمه في مصائر البشر ،
وفرضه للخير والشر على الناس ، فيقول من قصيدة له « على لسان الأقدار » :

بأيدينا قلوبكم لنا فيها ألعيب
وفينا الخير موجود ومنا الشر مجلوب
ولا عن صرفنا معدّي ولا في الأرض محجوب
نُصرف أمر دنياكم بما فيه الأعاجيب (٢)

كما يتحدث عن مأساة الإنسان ، وغروره برغم عجزه ، وسخطه برغم
ملازمة الظلم له ، وفي ذلك يقول من قصيدة بعنوان « الإنسان والغرور » :

أقم وادعاً واصبر على الضيم والأذى فإنك إنسان وجدك آدم
وهبك على الدنيا سخطت وظلمها أتملك دفع الظلم ، والظلم لازم
بني آدم ما للغرور رى بكم مراميه ، حتى غدا وهو حاكم

(١) ديوان العقاد ص ١٤٨ .

(٢) ديوان المازني ص ١٥٠ (طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون) .

تظنون أن الأرض قد بسطت لكم ومن أجلكم تجرى الغمام الروائم
وأن النجوم الزهر علقن زينة تفر بها الألفاظ وهي هوائهم
فما لكم لا تنظمون نثرها فيصبح منها حليكم والتمايم؟^(١)
ثم يتحدث شكرى عن فكرة البعث ، وما يكتنفه من فزع وهول ،
ويتخذ من ذلك وسيلة لتصوير إحساسه بثقل الحياة وعبء العيش ؛ حتى
ليتمنى الموت الأبدى ، ويكره البعث الذى يعود به إلى الحياة من جديد ؛
وذلك لما يتصوره فى العودة إلى الحياة من تكرار لما فيها من آثام العيش ،
وسخافات الناس . . وفى ذلك يقول شكرى من قصيدته « حلم بالبعث » التى
اتخذ لها صورة الحكاية التى تقع أحداثها فى حلم :

رأيت فى النوم أنى رهن مظلمة من المقابر ميتاً حوله رسم
ناء عن الناس ، لاصوت فيزعجنى ولا طموح ولا حلم ولا كلم
مطهر من عيوب العيش قاطبة فليس يطرقى هم ولا ألم
ولست أشقى لأمر لست أعرفه ولست أسعى لعيش شأنه العدم
فلا بكاء ولا ضحك ولا أمل ولا ضمير ولا يأس ولا ندم
والموت أظهر من خبث الحياة وإن راعت مظاهره الأجداث والظلم
ما زلت فى اللحد ميتاً ليس يلحقنى نبح العدو وبى عن نبه صمم
مرت على قرون لست أحفظها عدأ كأمرى بالآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملائك فى أبواقهم وتنادت تلكم الرمم
وقام حولى من الأموات زعنفة هوجاء كالسيل جهم لُججه عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت وتلك تعوزها الأصداغ واللسم
وذاك يمشى على رجل بلا قدم وذاك غضبان لا ساق ولا قدم
ورُب غاصب رأس ليس صاحبه وصاحب الرأس يكيه ويخصم
ويبحثون عن المرأة تخبرهم عن قبح ما ترك الأجداث والعدم
جاءت ملائكة باللحم تعرضه ليلبس اللحم من أضلاعنا الوصم

رقدتُ مستشعراً نوماً لأوهمهم أنى عن البعث بى نوم وبى صمم
 فأعجلونى وقالوا : قم فلا كسل ينجى من البعث ، إن الله محتمك
 قد مُتُّ ما مُتُّ فى خير وفى دعة وقد بعثت ، فما ذا ينفع الندم
 أستغفر الله من لغو ومن عبث ومن جناية ما يأتى به الكلام^(١)
 على أن الشعراء التجديديين الذهنيين لم يحصروا أنفسهم فى الموضوعات
 التجريدية ، كالمعرفة والحياة والخبر والغرور والبعث ؛ وإنما طرَقوا كثيراً من
 الموضوعات الحسية ، ولكن على طريقتهم ؛ تلك الطريقة التى يغلب أن تتخذ
 من البصر طريقاً إلى البصيرة ، ومن الحس سبيلاً إلى المعنى ، ومن المحدود معبراً
 إلى ما لا يحده . فهم يتناولون الموضوع الحسى لا ليصفوه من الخارج ، متحدئين
 عن حجمه ولونه ، ذاكرين ما يشبهه من الأشياء أو ما لا يشبهه ؛ وإنما يتناولون
 المحسوس ليستقلوا منه إلى تفرسهم ، ويصوروا ما يثيره فيها هذا المحسوس العابر
 من خوالد المعانى^(٢) . ولناخذ مثلاً لذلك قول العقاد عن « العقاب الهرم » :

يهمّ ويعيبه النهوض فيجثم ويعزمُ إلا ريشه ليس يعزم
 لقد رنق الصرصور ، وهو على الثرى مكيبٌ ، وقد صاح القطار وهو أبكم
 يللم حذاء القداى كأنها أضالع فى أرامسا تهشم
 ويثقله حمل الجناحين بعد ما أقلاه ، وهو الكاسر المتعظم
 جناحين لو طارا لنصت فدومتُ شماريخ رضوى واستقلّ يللم
 ويغمض أحياناً ، فهل أبصر الردى يحط عليه أم بماضيه يحلم ؟؟
 لعينيك يا شيخ الطيور مهابة يفر بغاث الطير عنها ويهرم
 وما عجزت عنك الفداة وإنما لكل شباب هبة حين يهرم^(٣)

فالعقاد فى هذه الأبيات يرسم صورة العقاب الهرم ، من خلال نفسه وما

(١) ديوان شكرى ص ٢٤١ .

(٢) انظر : العقاد - دراسة وتحمية ، مقال الدكتور زكى نجيب محمود عن العقاد الشاعر
 ص ٣٧ وما بعدها .

(٣) ديوان العقاد ص ٣٠ .

أثار فيها مشهد هذا العقاب من أحاسيس ، وهو بهذا الرسم الملون بلون نفس الشاعر ، أو النابع من داخله ينقل القارئ من الصورة الجزئية العابرة للعقاب الهرم ، إلى الصورة الكلية الخالدة ، لكل مجد تلبد تمسه عوادى الأيام ، فتصيب منه الجانب المادى ، أما الجانب المعنوى فيه ، فيبقى برغم العوادى وبرغم الأيام ، حاملاً على الإجلال باعثاً للمهابة^(١) .

(ح) أسلوب هذا الاتجاه :

وفى مجال الأسلوب نجد هؤلاء الشعراء التجديديين يتعدون غالباً عن اتخاذ النماذج القديمة مثلاً أعلى ؛ فلا يتمثلون معانيها ، ولا يرسمون صورها ، ولا يحاكون بناءها . وإنما يرتبطون بها فقط فى حدود استخدام اللغة العربية فى تراكيب قديمة ، ولكن للتعبير عن معانيهم هم ، ولتصوير صور من تأليفهم هم ، ثم لتأليف بناء شعري من تصميمهم هم . يفعلون ذلك وإن سبب شيئاً من عدم رونق الصياغة ، أو جر إلى البعد — بعض الشيء — عن إشراق البيان .

كما نجد هؤلاء التجديديين أيضاً يحاولون جاهدين أن يستنبطوا الحقائق ، وينفذوا من الأمور إلى الجوهر ، غير مكثفين بالظواهر ، ولا واقفين عند نسوسات . يفعلون ذلك وإن أدى فى بعض الأحيان إلى شيء من البرود فى الشعر ، أو أفضى إلى شيء من الخفاف فى القصيد .

وأخيراً نجدهم يحاولون تحقيق الوحدة فى القصيدة ، وجعلها بناءً حياً ، بحيث لا تعدد أغراضها ، ولا تتنافر أجزاؤها ، وإنما تتناول تجربة واضحة ، وتصلح لأن يوضع لها عنوان يشير إلى مضمونها ، على أن تتأزر أجزاؤها ويؤدى كل منها وظيفة حية فى مكانه .

(١) المقاد — دراسة وتسمية ص ٣٧ وما بعدها .

(د) العاطفة في هذا الاتجاه :

وفي مجال العاطفة ، يلاحظ على شعر هذا الاتجاه التجديدي الذهني أن العاطفة قد تأتى وراء الذهن ، على أن تلك العاطفة حين تنضح تكون من لون مفعم بأحاسيس الأسى ، ملىء بمشاعر المرارة ، جياش بالحزن والضيق الذى يبلغ أحياناً حد اليأس . وليس من شك فى أن قراءات رواد هذا الاتجاه فى الأدب الرومانتيكى الإنجليزى ، قد كان لها أثر فى شيوع هذه العاطفة فى شعرهم ، ولكن طبيعة هؤلاء الرواد أولاً ، وظروف حياتهم ثانياً ، كان لها أعظم الأثر فى هذا الشأن . فإحساسهم المفرط بما يكتنف الحياة من مظالم وشروخ وآثام ، ومعاناتهم الواعية للمتاعب والعقبات التى سدت الطرق إلى ما كانوا يرون أنفسهم جديرين به من مجد ، ومقاساتهم الشديدة للألوان من الاضطهاد التى وصلت أحياناً إلى درجة المحاربة فى الرزق ؛ كل ذلك كان المصدر الأول لهذه العواطف المفعمة بالأسى ، المليئة بالمرارة ، الجياشة بالحزن والضيق الذى يبلغ أحياناً حد اليأس .

ومما يمثل هذا الطابع من شعر المازنى ، قوله فى قصيدة يعبر بها عن مأساة الضيق بالحياة وعدم احتمالها ، نتيجة لفرط الإحساس ، وخيبة الآمال ، وتحدى الأحداث المستمر :

لبستُ رداء الدهر عشرين حجة وثنتين ، ياشوق إلى خلع ذا البرد
عزوفاً عن الدنيا ، ومن لم يجد بها مراداً لآمال تعلل بالزهد

* * *

تراغمنى الأحداث حتى كأننى وُجدت على كره من الحدثان
فلاهى تُصمى القلب منى إذ اُمرت ولا ترعوى يوماً عن الشنان

* * *

أبيت كأن القلب كهف مهدم برأس منيف فيه للريح ملعب
أوفى فى بحر الحوادث صخرة تناطحها الأمواج وهى تقلب

* * *

سأقضى حياتي ثائر النفس هائجاً ومن أين لي عن ذاك هدى ومذهب
على قدر إحساس الرجال شقاؤهم وللسعد جو بالبلادة مشرباً^(١)

ومما يمثل هذا الطابع من شعر العقاد ، قوله في قصيدة يصور فيها تجربة
الظمأ الروحي ، والسأم النفسى ، والخيبة العقلية ، واليقظة الشعورية ، والعجز
المعذب عن نيل السعادة أو السلو عنها :

ظمآنُ ظمآنُ لا صوب الغمام ولا	عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا	معالم الأرض في الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا	وينى ، ولا سمر السمار يلهيني
غصّان غصّان لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكييني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض	عن الدموع نفاها جفن مخزون
ياسرع ما أبقت الدنيا لمغتبط	على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن في مدفون
أسوان أسوان لا طب الأساة ولا	سحر الرقاة من اللأواء يشفيني
سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعينني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني	على الزمان ولا خل فيأسوني
يبدئك فامحُ ضنّى ياموت في كبدي	فلست تمحوه إلا حين تمحوني ^(٢)

وكثير من شعر شكري يمثل هذا الطابع الذى رأيناه بوضوح في « حلم
بالبعث » .

وليس كل شعر أصحاب هذا الاتجاه أخذاً هذا المنحى الباكي ، وليس
كله مفعماً بالعاطفة على هذا النحو ؛ فلهم كثير من الشعر في مناح أخرى ،
تصل أحياناً إلى جد السخرية والإضحاك ، كما لهم كثير من الشعر لا تكاد نحس
فيه إلا برودة الذهن وجفاف العقل . ولكن طابع النفس الإنسانية وقلقها وعدم

(١) ديوان المازنى ص ٤٢ - ٤٤ .

(٢) ديوان العقاد ج ٢ ص ١٥٤ .

رضاها ، وطابع الفكر الممزوج بالعاطفة ، أو العاطفة التي يساندها الفكر ، هو الطابع الغالب على شعر هؤلاء الشعراء .

(هـ) التجديديون بين النظرية والتطبيق :

وبعد . فهل وفّت كل نماذجهم بمبادئ مذهبهم ؟ أوجاءت كل أشعارهم ممثلة لدعوتهم ؟ الحق أننا لا نرى التطابق الكامل بين مذهبهم النظرى وكل نماذجهم التطبيقية ، وخاصة بعد امتداد الزمن بهم ، وبعدهم زويداً وريداً عن التمسس لتجديداتهم ، أو عن فترة رد الفعل الذى صاحب حركتهم . فقد رأينا العقاد مثلاً - وهو أقواهم شكيمة ، وأشدّهم تحمساً لهذا المذهب - يعود فيمدح ، ويشارك بشعره فى بعض المناسبات ، ويضطر إلى الاعتذار عن ذلك بأن المدح الصادق لا يعاب على الشاعر^(١) . بل إننا رأينا العقاد وبعض رفاقه يعارضون بعض نماذج الشعر القديم . ومن أمثلة ذلك معارضتهم لنونية ابن الروى . كما رأينا كثيراً من نماذجهم لا تتحقق فيها الوحدة على الوجه الذى طالبوا به فى كتاباتهم .

ومع ذلك قد أحدث اتجاههم تأثيراً كبيراً فى حياة الشعر الحديث ، وخلق تياراً ثانياً إلى جانب التيار الأول ، قد يشترك معه فى بعض السمات ولكنه يخالفه فى كثير من الأسس . وهو بعد ذلك يمثل حلقة هامة فى سلسلة تطور الشعر العربى الحديث ، برغم أن الاتجاه المحافظ ظل مسيطرأً وغالباً على الشعراء وجمهور الشعر جميعاً . وربما كانت تلك الغلبة لما كان يساند كبيرى الشعر المحافظ من اعتبارات خارجة عن طبيعة الفن ، ككون شوقى شاعر القصص ، والقادر على تحريك الأقلام وكسب الأنصار ، وكون حافظ شاعر الزعماء السياسيين ، والحائز على عطف طبقات الشعب . وربما كان لغلبة الطاقة الشعرية والقدرة البيانية عند واحد كشوقى ، أثر فى شيوع حب

(١) ديوان بعد الأعاصير - المقدمة ، وشعراء مصر وبيئاتهم ص ١٨ .

الشعر البياني وعدم الكلف بغيره^(١) حينذاك .
وقد أليف بعض الدارسين أن يطلقوا على هذا الاتجاه اسم « شعراء الديوان »
أو « جماعة الديوان » أو « مدرسة الديوان »^(٢) . ووجهة نظرهم في نسبة هؤلاء
الشعراء إلى الديوان مسوغة بأن هذا الكتاب الذى أصدره العقاد والمازنى سنة
١٩٢١ ، يحوى أهم مبادئ هؤلاء الشعراء جميعاً ، ويمثل حركتهم التجديدية
التي قابلوا بها الحركة المحافظة . ولعل من الأفضل ترك هذه التسمية لسببين ،
أولهما أن كتاب « الديوان » قد ظهر بعد ظهور هذا الاتجاه الشعرى بوقت
ليس باليسير ، ونسبة الاتجاه إليه توهم الارتباط الزمنى بين الاتجاه
والكتاب ، وتوهم تأخر ظهور هذا الاتجاه عن زمنه أكثر من عشر
سنين . وثانى السببين ، هو أن كتاب « الديوان » قد تضمن هجوماً
عنيفاً على شكرى أحد أعلام هذا الاتجاه ومؤسسيه^(٣) ، فمن الأفضل ألا
يُنسب شعر شكرى إلى كتاب قد حوى هجوماً عليه وتجريحاً له ، ومن
الأفضل كذلك ، ألا يُنسب الشاعر نفسه إلى كتاب بلغ من ظلمه له أن
وصفه بالجنون .

ثانياً : النشر :

١ - المقالة وظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث :

لقد أثمرت تلك الجهود التي بذلها محمد عبده وأنصاره منذ الفترة
السابقة^(٤) ، حتى تبلور الاتجاه الذى راده في طريقة فنية للمقالة ، تعتبر

(١) حافظ وشوق ص ٤٦ - ٤٧ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوق لمحمد مندور ص ٣٤ وما بعدها . وجعاعة أبولو

لعبد العزيز الدسوقي ص ٨٤ وما بعدها .

(٣) كان المهجوم بقلم المازنى الذى اتهم شكرى بالجنون وأوصاه بترك الشعر لإراحة نفسه أولاً
وإراحة قرائه من شعره ثانياً ، وكان ذلك في مقالين أحدهما بالجزء الأول ، والثانى بالجزء الثانى من الديوان
انظر : الديوان ج ١ ص ٤٨ وما بعدها وج ٢ ص ٨٥ وما بعدها .

(٤) اقرأ ما كتب عن ذلك في مبحث النثر بالفصل السابق من هذا الكتاب .

الطريقة النثرية الأولى - من الناحية الزمنية - في الأدب الحديث . وقد كان مصطفي لطفى المنفلوطي^(١) هو العلم البارز في تلك الطريقة ، التي يمكن أن تحمل اسمه ، فيقال لها : « طريقة المنفلوطي » .

وطريقة المنفلوطي لها سمات أسلوبية واضحة ، أهمها : البعد عن التكلف ، والنأي عن التقليد ، والقصد إلى الصدق ، والاهتمام بحسن الصياغة ، وجمال الإيقاع ، ورعاية الجانب العاطفي ، ثم الميل إلى السهولة والترسل ، وترك التعقيد والمحسنات ، فيما عدا بعض السجع المطبوع ، الذي يأتي بين الحين والحين للإسهام في موسيقى الصياغة^(٢) .

وقد كان المثل الأعلى لتلك الطريقة ، ذلك النثر المرسل الجيد الذي خلفته عصور الازدهار العربية ، لكن لم تكن كتابات المنفلوطي مع ذلك محاكاة لتلك النماذج التي يمثلها نثر تلك العصور القديمة ، وإنما كانت كتابات - برغم محافظتها - فيها كثير من الإبداع والأصالة ، وعليها طابع الكاتب وفيها ملامح شخصيته . والطريقة التي أوضح معالمها المنفلوطي ، طريقة محافظة بيانية ، أشبه بطريقة شوقي في الشعر . وقد كان المنفلوطي قمة من كتبوا بها منذ رادها محمد عبده في الفترة السابقة ، كما كان شوقي قمة من نظموا بالأسلوب المحافظ

(١) ولد بمنفلوط سنة ١٨٧٦ وتدرج في تعليمه من الكتاب إلى الأزهر ، وحضر دروس الشيخ محمد عبده ، ثم ترك الأزهر بعد عشر سنوات ، وذلك لغلبة الميول الأدبية عليه ، واتجه إلى كتب الأدب ودواوين الشعر وكتابات محمد عبده وكبار المفكرين وترجماتهم . وقد اتجه إلى الكتابة في الصحف ، فكان من كتاب المؤيد البارزين ، ثم عينه سعد زغلول محرراً عربياً في وزارة المعارف ، ثم انتقل مع سعد إلى وزارة العدل ، ثم فصل بعد خروج سعد من الوزارة ، وظل يكتب في الصحف . إلى أن عينه سعد من جديد في وظيفة تحريرية في مجلس الشيوخ بعد أن أعاد البرلمان سنة ١٩٢٣ . وظل في هذا العمل حتى توفي سنة ١٩٢٤ .

اقرأ عنه في : الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ص ٢٢٧ ، والمحافظات والتجديد في النثر العربي المعاصر لأنور الجندي ، والمنفلوطي حياته وأدبه لمحمد أبو الأنوار (رسالة ماجستير) واقرأ عنه أيضاً في :

Studies on the civilization of Islam : Gibb. P. 258.

(٢) اقرأ مقدمة النظرات ، والأدب العربي المعاصر في مصر ص ٢٣٠ وما بعدها .

البياني ، منذ اتجه إليه البارودي في الفترة السابقة أيضاً . كذلك كانت تلك الطريقة الثرية تسهم في النضال بكل ميادينه السياسية والاجتماعية والإصلاحية ، تماماً كما كان الشعر المحافظ يفعل .

وأهم ما يمثل تلك الطريقة مقالات المنفلوطي ، التي كان ينشرها في المؤيد^(١) ، والتي جمعها بعد ذلك في ثلاثة مجلدات باسم « النظرات » . وهي مقالات في الأدب والأخلاق والاجتماع ، تتسم بهذه الخصائص الأسلوبية التي أشير إليها من قبل ، والتي من أهمها : رعاية جمال الأسلوب دون اعتماد على المحسنات ، باستثناء القليل من السجع المطبوع ؛ ثم الاهتمام بتحريرك العاطفة وهزها بمختلف الوسائل .

وقد سيطرت تلك الطريقة ، وغلبت نزعتها على الكتابة خلال تلك الفترة وبعدها بسنوات ، حتى لقد طُبعت النظرات إلى الآن ست عشرة مرة^(٢) ، نظراً لأسلوبها الذي يجذب القراء ، وخاصة الشادين في الأدب ، والناشئة في صناعة القلم . فبقيت حية مقروءة على حين اختفت معظم الكتابات التي كانت تهاجم صاحبها ، وذلك لأنها كانت أكثر تمثيلاً لروح العصر^(٣) .

ومع هذا لم تكن « طريقة المنفلوطي » هي المثل الأعلى لكتابة المقالة ، فقد عيب عليها : الاهتمام البالغ بالأسلوب ، وفقير الجانب الفكري ، والمبالغة في اصطناع الأسى وإثارة العاطفة ، ثم عدم الدقة في الاستعمال اللغوي أحياناً ، والميل إلى حشد الألفاظ المترادفة ، والعبارات المكملة ، والكلمات المؤكدة ، دون حاجة إلى ذلك يقتضيه الموقف ، أو تحتاجها الفكرة^(٤) .

(١) كان يصدر المؤيد الشيخ على يوسف ، وقد بدأ المنفلوطي كتابته لنظراته سنة ١٩٠٨ . ونشر أول جزء منها في مجلد سنة ١٩٠٩ . انظر : المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر لأنور الجندي ص ٢٤٣ .

(٢) هكذا كانت طبعة النسخة التي بين يدي ، ولعل طبعات أخرى قد تمت بعدها .

(٣) انظر : Studies on the Civilization of Islam : Gibb p. 263 .

(٤) الديوان ج ٢ ص ٧ وما بعدها ، والأدب العربي المعاصر في مصر ص ٢٣٣ .

وبرغم ذلك وغيره مما أخذ على المنفلوطى وأسلوبه ، قد كانت المقالات التى خلفها هذا الكاتب أول نماذج فنية للمقالة ، يمكن أن تقرأ وتستعاد ، فتمتع وتعجب ، ويمكن لهذا أن تُعتبر - بحق - قطعاً من الأدب ، لا مجرد كتابات فى الأدب أو الأخلاق أو الاجتماع ككتابات كثيرين غيره .

وهذا نموذج من النظرات ، عنوانه : « أيها الحزون » يقول فيه المنفلوطى :
 « إن كنت تعلم أنك قد أخذت على الدهر عهداً أن يكون لك كما تريد فى جميع شئونك وأطوارك ، وألا يعطيك ولا يمنحك إلا كما تحب وتشتهى ؛ فجدير بك أن تطلق لنفسك فى سبيل الحزن عنانها كلما فاتك مأرب ، أو استعصى عليك مطلب . وإن كنت تعلم أخلاق الأيام فى أخذها وردها ، وعطائها ومنحها ، وأنها لا تنام عن منحة تمنحها ، حتى تكرر عليها راجعة فتستردها ، وأن هذه سنتها وتلك خلقتها فى جميع أبناء آدم ، سواء فى ذلك ساكن القصر وساكن الكوخ ، ومن يظاً بنعله هام الجوزاء ، ومن ينام على بساط الغبراء ؛ فخفض من حزنك ، وكفكف من دمعك ، فما أنت أول غرض أصابه سهم الزمان ، وما مصابك بأول بدعة طريفة فى جريدة المصائب والأحزان .

« أنت حزين لأن نجماً زاهراً من الأمل كان يترأى لك فى سماء حياتك ، فيملاً عينيك نوراً ، وقلبك سروراً ، وما هى إلا كـرّة الطرف أن افتقدته فما وجدته . ولو أنك أجملت فى أملك ، لما غلوت فى حزنك ، ولو أنك أنعمت نظرك فيما ترأى لك ، لرأيت برقاً خاطفاً ، ما تظنه نجماً زاهراً ، وهناك لا يبهرك طلوعه ، فلا يفجعك أفرقه .

« أسعد الناس فى هذه الحياة ، من إذا وافته النعمة تنكر لها ، ونظر إليها نظر المستريب بها ، وترقب فى كل ساعة زوالها وفناءها ، فإن بقيت فى يده فذاك ، وإلا فقد أعد لفراقها عدته من قبل .

« لولا السرور فى ساعة الميلاد ، ما كان البكاء فى ساعة الموت ، ولولا

الوثوق بدوام الغنى ، ما كان الجزع من الفقر ، ولولا فرحة التلاق ، ما كانت
ترحة الفراق^(١) .

على أن طريقة المنفلوطى - أو الاتجاه المحافظ البياني - فى النثر ، لم تكن
الطريقة الوحيدة لكتابة المقالة فى تلك الفترة ؛ فالحق أن تلك الطريقة كانت
الطريقة الوسط ، التى تأتى بين اتجاهين آخرين ، لم يكونا من الوضوح والقفوة
حينذاك ، بحيث يُعتبران طريقتين مميزتين آخرين . أما أحد هذين الاتجاهين ،
فقد كان أكثر تشبهاً بالتراث ، وأقوى تعلقاً ببعض مخلفاته ، حيث اصطنع
السيج على طريقة أسلوب المقامات . وكانت كتابات أصحاب هذا الاتجاه ،
مقالات فى موضوعات أشبه بموضوعات طريقة المنفلوطى ، فبعضها أدبى ،
وبعضها أخلاقى ، وبعضها اجتماعى ، ومع ذلك لم يتخذ هذا الاتجاه لتلك
الموضوعات ، هذا الأسلوب المرسل الحى ، وإنما اتخذ أسلوباً فيه كثير من
طابع الكتابة التليدية التى عرفت فى الفترة السابقة^(٢) ، والتى كانت
تتناول فى أكثر الأحيان موضوعات ليس لها صفة العموم . وأغلب الظن
أن امتداد تأثير هؤلاء السجاعين الشكليين من جانب ، والتشبث الشديد
بالتراث وبفن المقامات من جانب آخر ؛ ثم محاولة بعض الشعراء كتابة نثر
فيه بعض خصائص الشعر من جانب ثالث ؛ كل هذا قد أوجد هذا الاتجاه
فى كتابة المقالة المسجوعة ، رغم انطلاق لغة المقالة وتحررها ، وميلها إلى طبيعة
الفن النثرى الحى .

ومن أبرز ما يمثل هذا الاتجاه من اتجاهات الكتابة ، كتاب « أسواق
الذهب »^(٣) للشاعر أحمد شوقى ، وكتاب « صهاريج اللؤلؤ » للسيد توفيق

(١) النظرات للمنفلوطى ج ١ ص ٦١ .

(٢) اقرأ مبحث النثر فى الفصل السابق مقال ١ - الكتابة الإخوانية واتجاهها إلى التقليد .

(٣) ظهر سنة ١٩١٦ . انظر المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر لأنور الجنيدى

ص ٢٤٣ ، ونشأة النثر الحديث وتطوره لعمر الدسوق ج ١ ص ١٢٧ .

البكرى^(١) ، إذا استثنينا منه قصائده المستقلة . فكل من الكتائين يحوى مقالات فى موضوعات مختلفة . وإن غلب عليها طابع التأملات ، والانطباعات والوصف ، وما إلى ذلك من الموضوعات القريبة من ميدان الشعر . وكل مقالة تعتمد أساساً فى أسلوبها على السجع ، وحشد المترادفات ، وإيراد الإشارات التاريخية ، وبث الحكم والأمثال . ويزيد « صهاريج اللؤلؤ » على ذلك ، تضمين المقالات بعض ما يناسب المقام من الشعر ، إما للمؤلف ، وإما من التراث . كما يزيد « صهاريج اللؤلؤ » أيضاً اشتماله على بعض قصائد شعرية للمؤلف لا تتخلل النثر ، وإنما ترد مستقلة .

وليس من شك فى أن هذا الاتجاه — برغم جودة بعض نماذجه — كان صحوة الموت بالنسبة للنثر البديعى المتكلف ، الذى لفظ آخر أنفاسه بعد سيطرة الاتجاه المرسل ، وتطور طرقه وتنوعها ، منذ الفترة التالية .

وهذا نموذج من « أسواق الذهب » لشوقي ، يقول فيه تحت عنوان المال : « يا مال الدنيا أنت ، والناس حيث كنت ، سحرت القرون ، وسحرت من قارون ، وسعرت النار يانبرون . تعود الحقد أن يخالفك ، وكتب على الشر أن يخالطك ويؤلفك . الفتنة إن حركتها اتقدت ، وإن تركتها رقدت ، والحرّب وهى الحرب ، تبعها ذات لب ، منك الرياح ومنك الخطب . تزدى بالكرام ، وتغرى بالحرام ، وتضرى بالإجرام . فقد أذاك العرّ والضر ، ونكد الدنيا على الحر . حالك وحال الناس عجب ، تملكهم من المهد ويقولون : أصبنا وملكنا ، وترهم عند اللحد ، ويقولون : ورثنا وتركنا . من عاش قوموه بما ملك ، ومن هلك ، تساءلوا : كم ترك ؟ . المحروم من أوثقك ، والضائع من أطلقك ، وهما فقيران ، من جمعتك ومن فرقك . كثيرك هم ، وقليلك غم ، ومع التوسط الخوف والطمع ، والحرص والجشع ؛ حذر التفاد ، ورغبة فى الازدياد . الملك سوقة إذا نزل إليك ، والسوقة ملك إذا علا عليك .

(١) لقرأ عنه فى : الأعلام للزركلى ج ٦ ص ٢٩١ ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ٤٢١ وما بعدها . وقد ظهر صهاريج اللؤلؤ قبل سنة ١٩١٢ ، التى نقل فيها المؤلف إلى لبنان للعلاج .

أرخصت الجمال ، ونقصت الكمال ، وخطبت لهجن الرجال ربات الحجال .
صويحاتك هن المفضلات ، وغيرهن المتروكات المعطلات . العريان من
ليس له منك سترة ، والمستضعف من ليس له منك قدرة . فسبحان من قهر
بك الخلق ، وقهرك برجال الخلق»^(١).

وهذا نموذج من «صهاريج اللؤلؤ» للبكري ، يقرئ فيه تحت عنوان
«العزلة» متحدثاً عن عوامل هجره للحياة الاجتماعية الحضرية وما فيها من
مفاسد : «... وأما الأخلاء ، والصحب والسُّجَّاء»^(٢) ، فحسبك من رجل
غون في كل أمر لم ترده ، ونصير في كل مطلب لم تقصده . فإن عرض لك
بعض الحاج ، فالعلوى يسترفد الحجاج . ماء يتلون بلون الإناء ، ونيلوفر يدور
مع الشمس في الإصباح والإمساء . إن جُددت فإليك ، أو شقيت فعليك .
مدح مع المادح ، وقذح مع القاذح .

والقوم من يلتق خيراً قائلون له ما يشتهى ، ولأثم الخطىء الهبل
أجسام متدانية ، وقلوب متناثية ، وإن كان خبر سوء فحمام الراوية .
حدث عن البحر ولا حرج ، مثذنة في ظاهر مستقيم وباطن معوج .
له لطف قول دونه كل رقية ولكنه في فعله حية تسعى

وأما أبناء السامة»^(٣) ، فإن أحدهم عادة ينقصها الحجاب ، ينظر في المرأة
ولا ينظر في كتاب ، إنما هو لباس على غير ناس ، كما تضع الباعة مبهرج
التياب على الأخشاب .

وهل ينفع الوشي السحيب مضللاً وإن ذكوت في القوم قيمته خزي
رماد تخلف عن نار ، وحوض شرب أوله ولم يبق منه غير أكدار . آباء
وأحساب ، وحال كشجر السَّالِجِمْ^(٤) أحسن ما فيه ما كان تحت التراب (ترى

(١) أسواق الذهب ص ٦٧ .

(٢) جمع سجير ، وهو الخليل الوفي .

(٣) الذهب والفضة .

(٤) نبات .

الفتيان كالنخل ، وما يدريك ما الدخل) إلى رطانة بالعجمة بين الأعراب
(أبرد من استعمال النحو في الحساب) . (لو كان ذا حلية لتحول) ، (وهل
عند رسم دارس من معول) .

وَقُحِّحُوا تَوَاصُوا بِتَرْكِ الْبِرِّ بِهِمْ نَقُولُ ذَا شَرِّهِمْ بِلِ ذَاكَ بِلِ هَذَا
مِيسِرٌ يُلْعَبُ ، وَمَالٌ يُسْلَبُ . وَنَحْدَنُ يُخْدَعُ ، وَكَلْبٌ يُتَبَّعُ . وَعَطَرٌ يَنْفَعُ ،
وَفَرَسٌ يَضْبَحُ .

أبا جعفر ليس فضل الفتي إذا راح في فضل عَجَابِهِ
ولا في فراهة برذونه ولا في نظافة أثوابه
دنيا موجودة ، ونفس مفقودة . وعقل أسير ، وهوى أمير . (اليوم خمر ،
وغداً أمر) . فبيناه غَسْبِيَّ يَتَمَلَّكُ ، إذا هو فقير يتصعلك . قوت ، كيلا
تموت . ومن لا يوان كسرى إلى بيت العنكبوت . . . » (١) .

وأما الاتجاه الآخر ، فقد كان كرد فعل للاتجاهين السابقين ، فهو لم
يكن شديد الكلف بتجويد الصياغة ورعاية جانب البيان ، كما لم يكن
— من باب أولى — متكلفاً للسجع مصطنعاً لغة المقامات . وذلك لأن
السائرين في هذا الاتجاه ، لم يكونوا من المتعلقين بالتراث ، ولا من
المؤمنين بفكرة الجامعة الإسلامية التي تشد إليه ، وإنما كانوا من المولدين
وجروهم شطر الغرب ، ومن المؤمنين بالحضارة الأوروبية أشد الإيمان . ومن
هنا لم يشغلوا أنفسهم بتجويد الأسلوب تجويداً بيانياً كما فعل المنفلوطي ،
كما لم يرهقوا أقلامهم بتحميلها أعباء البديع كما فعل البكري ، وإنما
اهتموا أعظم الاهتمام بالجانب الفكري ؛ فقالوا إلى الموضوعية ، واصطناع
المنطق ، وجنحوا إلى الوضوح والدقة والترسل الكامل . هذا إلى تحميل
الكلام شحنة من الثقافة والفكر الغربي . وخير من يمثل هذا الاتجاه في
تلك الفترة أحمد لطفي السيد (٢) . ومن أمثلة مقالاته ما كتبه تحت عنوان :

(١) صهاريج اللؤلؤ ص ١١٤٢ وما بعدها .

(٢) ولد بقريق بريقين من أعمال السنبلوين سنة ١٨٧٢ ، وتعلم في كتاب القرية ، ثم =

« غرض الأمة هو الاستقلال » ، حيث يقول : « استقلال الأمة في الحياة الاجتماعية ، كالخبز في الحياة الفردية ، لا غنى عنه ، لأنه لا وجود إلا به . وكل وجود غير الاستقلال مرض يجب التداوى منه ، وضعف يجب إزالته ، بل عار يجب نفيه . . استقلال الأمة عن عداها ، أو حريتها السياسية حق لها بالفطرة ، لا ينبغي لها أن تتسامح فيه أو أن تنى في العمل للحصول عليه . بل ليس لها حق التنازل عنه لغيرها ، لا بأكمله ولا بجزئه لأن الحرية لا تقبل القسمة ولا تقبل التنازل . فكل تنازل من الأمة عن حريتها - كلها أو بعضها - باطل بطلاناً أصلياً ، لا تلحقه الصحة بأى حال من الأحوال . فلا جرم مع هذا المبدأ المسلم به عند علماء السياسة أن قلت : إنه يجب على الأمة أن توجه كل قواها - بغير استثناء - للحصول على وجودها ، أى الحصول على الاستقلال^(١) . . . »

هذا ، وقد كانت تلك الاتجاهات الأسلوبية الثلاثة ، تتقاسم أقلام النافرين

= في مدرسة المنصورة الابتدائية ، ثم في مدرسة الخديوية بالقاهرة ، وانتهى من المرحلة الثانوية سنة ١٨٨٩ . ثم التحق بالحقوق . وخلال دراسته في الحقوق تردد على الأزهر مع أستاذه الشيخ حسونه النواوى ليقرأ له دروس الفقه التى كان يلقيها في الصباح الباكر ، وأتم دراسة الحقوق سنة ١٨٩٤ وعين في النيابة . وفى سنة ١٨٩٧ سافر إلى سويسرا ، (والتقى فيها بقاسم أمين ومحمد عبده وسعد زغلول) ، واختلف إلى ما كان يلقى من محاضرات في جامعة جنيف . . . ثم انتظم بعد عودته إلى مصر في سلك النيابة حتى سنة ١٩٠٥ ، فاستقال وعمل بالمحاماة ، ثم أخرج الجريدة سنة ١٩٠٧ . وشارك في الكفاح من أجل الجامعة التى افتتحت سنة ١٩٠٨ . . . ثم عين مديراً لدار الكتب خلال الحرب الأولى . ثم اختير مديراً للجامعة بعد أن صارت حكومية سنة ١٩٢٥ ، وفى سنة ١٩٢٨ ترك الجامعة إلى وزارة المعارف ، ثم ترك الوزارة ، وعاد إلى الجامعة ، ثم استقال بمناسبة أزمة طه حسين في عهد صدق ، ثم عاد بعد استقالة وزارة صدق سنة ١٩٣٥ . وظل في الجامعة إلى سنة ١٩٤١ ، فعين عضواً بالشيوخ ، وشارك في بعض الوزارات ثم اختير رئيساً للمجمع اللغوى . وظل كذلك إلى أن توفي سنة ١٩٦٣ . اقرأ عنه في : الأدب العربى المعاصر في مصر لشوقي ضيف ص ٢٥١ ، وفى المحافظة والتجديد في النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ، وفى أدب المقالة الصحفية لعبد اللطيف حمزة ج ٦ ص ٤٢ وما بعدها .

(١) انظر : الأدب العربى المعاصر في مصر ص ٢٥٧ - ٢٥٨ .

عموماً في تلك السنين ، على اختلاف الميادين التي فيها يكتبون ؛ فقد كانوا يسرون في تلك الاتجاهات الثلاثة ، ولكن مع غلبة الاتجاه المحافظ البياني ، أو سيطرة الأسلوب المرسل الجانح إلى جمال العبارة وجودة الصياغة ، حتى فيما سوى المقالة من فنون النثر الفني ، ولذا يمكن أن يقال : إن تلك الفترة قد شهدت - بظهور أول طريقة فنية للمقالة - ظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث ، وهي طريقة المنفلوطي .

٢ - الخطابة ونشاطها :

في السنوات العشر الأولى للاحتلال . خفت صوت الخطابة ، الذي كان قد بدأ يعاود منتعشاً في الفترة السابقة ، وخاصة مع الثورة العربية^(١) . وحين بدأت الحركة الوطنية تعود إلى الیقظة ، وتتخذ سبيل النضال كانت الخطابة من أهم أسلحتها في هذه السبيل . وقد تعددت المجالات وتنوعت الميادين التي منحت الخطابة الانتعاش ثم النشاط ؛ حتى شهدت تلك الفترة طائفة كانوا من أعظم من عرف تاريخ الأدب الحديث من خطباء ، كما حظى التراث الأدبي بجمهرة من أروع ما ضم هذا التراث من خطب^(٢) .

وكان من أهم مجالات الخطابة المجال السياسي ، والمجال الاجتماعي ، والمجال القضائي . أما المجال السياسي ، فكان له ميدانان : ميدان رسمي يتمثل في الجمعية العمومية ومجلس شورى القوانين ثم في الجمعية التشريعية بعد ذلك ، وميدان غير رسمي يتمثل في الأحزاب والهيئات السياسية التي كانت تناضل لتحقيق ما ترى أنه الخير للبلاد . وقد كان أهم هذه الهيئات السياسية غير الرسمية الحزب الوطني وحزب الأمة .

(١) اقرأ ما كتب عن ذلك في مبحث النثر في الفصل السابق ، مقال ٤ - الخطابة وانتعاشها .

(٢) اقرأ في تفصيل ذلك : الخطابة السياسية ، لعبد الصبور مرزوق (رسالة ماجستير) .

وعلى الرغم من أن المؤسسات الرسمية السالفة الذكر قد أقامها الاحتلال أول الأمر للتمويه بأن الأمة تشارك في حكم نفسها ؛ قد استطاع المخلصون من الوطنيين أن يتخذوا منها منبراً لنقد الحكومة وفضح الأعياب الاحتلال، كما استطاعوا أن يكونوا معارضة قوية تقف في وجه كل ما يروونه ضاراً بمصلحة البلاد من مشروعات . فقد تصدوا لمشروع مد امتياز شركة قناة السويس ، وهاجموا قانون المطبوعات ، الذي كان الهدف منه كبت الحريات ، وحملوا الحكومة على إعادة اللغة العربية لغة للتعليم في المدارس، إلى غير ذلك من الوقفات الجريئة التي كانت الخطابة لسانها الناطق وسلاحها الباتر^(١) .

وطبيعي أن أعضاء تلك المؤسسات السياسية الرسمية ، لم يكونوا جميعاً من المعارضين بل كان فيهم — بحكم التنظيم الديمقراطي في ذلك الحين — ممثلون للحكومة يدافعون عن مشروعاتها أمام المعارضين . ومن هنا ظهر من الطرفين خطباء مفوهون . وكان من ألع الخطباء الحكوميين سعد زغلول وفتحى زغلول^(٢) .

هذا في المجال الرسمي ، أما في المجال الشعبي ، فقد كان الميدان أرحب ؛ إذ رأينا زعماء الحزبين الكبيرين يخوضون معركة النضال أكثر جرأة وأعظم انطلافاً ؛ لأنهم لم يكونوا مقبدين برسوم ومواضعات ولوائح تحد من نشاطهم ، وتلجم بعض الشيء ألسنتهم . فهم لا يتمرجحون تخرج الخطباء الرسميين من التنديد بالاحتلال والهجوم على المحتلين ، وإنما يوجهون جل نشاطهم إلى هذا الميدان من ميادين النضال . وليس من شك في أن زعماء الحزب الوطنى قد كانوا في تلك الفترة أكثر جنود هذا اللون من ألوان النضال حماسة وأقواهم شكيمة . ويأتى في مقدمة هؤلاء جميعاً

(١) المصدر السابق ص ٢٩٢ وما بعدها (النسخة المكتوبة على الآلة الكاتبة) .

(٢) المصدر السابق .

مصطفى كامل^(١)، الذى يعد علماً من أعلام الخطابة السياسية فى التاريخ الأدبى . فقد كان ذا موهبة خطابية مبكرة ، من أهم مظاهرها : التحمس الشديد ، والتدفق المنساب ، والقدرة البالغة على تحريك مشاعر الجماهير وإلهاب عواطف المستمعين ، ثم المهارة فى تنفيذ حجج الخصوم ، وتدعيم الرأى الذى يدعوا إليه ، بمزيج من الحجج العقلية والمؤثرات العاطفية . وقد كان مصطفى كامل لا يدع فرصة إلا انتهزها ، للتشهير بالاحتلال وجرائمه ، ثم للمطالبة الحارة بالجلء والدستور وتحقيق آمال البلاد^(٢) . وقد كانت الخطابة من أهم عوامل نجاح مصطفى كامل ، بل أصبحت تشكل جزءاً من شخصيته كزعيم ، ومن يومها ارتبط النجاح السياسى بالنجاح فى الخطابة والقدرة عليها ، وأصبحنا نرى جل الزعماء الكبار يهتمون بالخطابة ويتخذون منها وسيلة فعالة من وسائل النجاح .

هذا فى المجال السياسى ، أما المجال الاجتماعى ، فقد كان نشاط الخطابة فيه لا يقل عن نشاطها فى المجال السياسى ، لما عرفنا من أن السياسيين كانوا أيضاً أصحاب دعوات إصلاحية اجتماعية ، بل كثيراً ما كان الخطيب السياسى الناجح هو نفسه الخطيب والمصلح الاجتماعى الناجح ؛ لأن هذا الجليل كان يخوض معركة نضال فى عدد من الميادين ، وإن كان أهمها الميدان السياسى بطبيعة الحال . ومن هنا جال الخطباء فى ميادين الدعوة

(١) ولد بمصر سنة ١٨٧٤ ، وتعلم فى المدارس المدنية ، ثم درس الحقوق ، وأكمل دراسته فى فرنسا ، وقاد حركة الجهاد الوطنى ضد الإنجليز ، وكان رئيساً للحزب الوطنى ، ونتيجة لكفاحه المتواصل خطيباً وكاتباً فى مصر وخارج مصر ؛ توفى وهو فى عمر الورد سنة ١٩٠٨ .

اقرأ عنه فى : مشاهير الشرق لجورجى زيدان ج ١ ص ١١٠ ، وفى : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ، وفى : مصطفى كامل فى ٣٤ ربيعاً لعل فهى ، وفى : مصطفى كامل لفتحي رضوان ، وفى الجزء الخامس من أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ، وفى : تراجم مصرية وغربية للدكتور محمد حسين هيكل .

(٢) انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ص ٤٢٤ ، والخطابة السياسية لعبد الصبور مرزوق ص ٢١٨ وما بعدها (الرسالة المكتوبة على الآلة الكاتبة) .

إلى نشر التعليم ، وتحرير الفرد ، وإصلاح الفكر ، وإنهاض الاقتصاد ، ومحاربة التخلف ، وما إلى ذلك ؛ في الوقت الذى غالما فيه في ميادين الدعوة إلى الاستقلال وإجلاء الإنجليز ، وإصلاح أداة الحكم ، وغير هذا من ميادين النضال السياسى .

بقى مجال ثالث قد نشطت فيه الخطابة أيضاً في تلك الفترة ، وهو المجال القضائى . وقد أدى إلى نشاط الخطابة في هذا المجال ، ما كان من إنشاء المحاكم الأهلية في تلك الفترة^(١) ، بعد أن أنشئت المحاكم المختلفة في الفترة السابقة ، وبعد أن بدأت مدرسة الحقوق تؤتى ثمارها ، وتقدم للأمة رجالاً يعتبر اللسان من أدوات صناعتهم في تلك الأحيان . وهكذا ظهر جيل من الخطباء القضائيين الرائدین ، الذين درسوا القانون واحترفوا العمل القضائى الذى كانت الخطابة من أهم وسائله ؛ حيث عمل البعض مدعين عموميين ، وعمل آخرون محامين ، وهؤلاء وأولئك كانوا يعتمدون على المقدرة في الخطابة القضائية . وكانت مقوماتها تزيد على مقومات الخطابة الأخرى : المقدرة على تفسير القانون وفهم نصوصه لصالح من يمثل الخطيب ، ثم القدرة على الجدل وإبطال أدلة الخصم ، وتدعيم موقف الطرف الذى يقابله . فهى تجمع إلى مقومات الخطابة كثيراً من مقومات المناظرة ، وتضم إلى ثقافة الخطيب العامة وقدراته الخاصة ، ثقافات فقهية وقدرات منطقية .

وقد كان من عوامل نشاط هذا اللون من الخطابة ، أن كثيرين من رجالها كانوا في الوقت نفسه خطباء سياسيين ، وربما خطباء اجتماعيين أيضاً ؛ من أمثال سعد زغلول وغيره من رجال هذا الجيل ، الذى عمل في المجال القضائى والميدان السياسى والإصلاح الاجتماعى في كثير من الأحيان . وهكذا نشطت الخطابة في تلك الفترة ، وإن خمدت في السنوات الأولى منها . وقد تعددت مع هذا النشاط ميادينها وكثر التابعون فيها .

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢٨٢ . وتاريخ مصر

لعمر الإسكندري وسليم حسن ص ٣١١ .

ولم تكن المسألة متعلقة بالكم فحسب ، بل قد شملت الكيف أيضاً ، حيث لم تعد الخطابة في هذه الفترة في نفس المستوى الفني الذي كانت عليه في الفترة السابقة ، والذي يتمثل في خطب رجل كعبد الله النديم . لقد عرفت الخطابة في هذه الفترة - زيادة على ما عرفت في الفترة السابقة - ثقافة أعمق وفكراً أنضج ، واتصالاً بالمعارف السياسية والمباحث الاجتماعية ، والمواد الدستورية والقانونية . وقد أمدّها كل ذلك بحيوية أكثر وفاعلية أقوى ، ومنحها قيمة فنية أعلى . وبالإضافة إلى ذلك كله ، قد زاد بعد الخطابة عن المحسنات والزخرف ، وقوى اتصالها بالأصالة والإبداع والموضوعية . ومن هنا يعتبر كثير من خطب تلك الفترة ، التي خلفها مصطفى كامل وسعد زغلول وغيرهما نماذج أدبية ممتازة للخطابة .

وغنى عن الإيضاح أن نقول : إن الخطابة قد اختلفت أساليبها - بعد ذلك - باختلاف ميادينها أولاً ، ثم باختلاف الخطباء وطبيعتهم وثقافتهم ثانياً . فعلى حين كان رجل مثل مصطفى كامل يميل في خطبه إلى العاطفية والمصارحة والعنف . كان آخر كسعد زغلول يميل إلى الذكاء والمراوغة واللباقة ، هذا في الوقت الذي يمنح ثالث كلطفي السيد إلى الموضوعية والمنطقية والعمق . على أن التعرف الكامل على خصائص كل يحتاج إلى دراسة مستقلة^(١) ، وحسبنا هنا معرفة الخصائص المشتركة التي تمس الخطابة بوجه عام . والتي سبق لإيضاحها بما سمح به المقام في هذه السطور . ويمكن أن يقرب خصائص الخطابة السياسية هذا النموذج من خطب مصطفى كامل .

قال في حفل وطني بالإسكندرية سنة ١٩٠٠ :

« سادق وأبناء وطني الأعزاء . كلما جئت إلى الإسكندرية ، ورأيت هذه الحياة الحقيقية التي جعلت لكم مقاماً محموداً بين بني مصر ، أعود

(١) اقرأ الدراسة التي كتبها عبد الصبور مرزوق بعنوان « الخطابة السياسية في مصر من الاحتلال البريطاني إلى إعلان الحماية » (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة)

شاعراً بأن في هذه المدينة الزاهرة أساندة في الوطنية ، عنهم تؤخذ دروس
 محبة الأوطان ، ومنهم تعرف الأمة حقوقها واجباتها ، وهذا ما أخرني
 في السنين الأخيرة عن الوقوف أمامكم هذا الموقف ، ومناجاتكم في شؤون
 الوطن العزيز . ولكنني أشعر بأن تبادل الميول ، وانتقال العواطف الطاهرة
 من فؤاد إلى فؤاد ، واجتماع القلوب في وقت واحد حول آمال واحدة ،
 وسريان روح مشتركة في المجموع العظيم ؛ مما يزيدنا اعتقاداً على اعتقاد ،
 وحباً للديار على حب ، ويخفف عن الوطن المقدس آلام مصائبه العظام .
 « إني أشد الناس أملاً في مستقبل أمتي وبلادي ، وأرى الشعب
 الذي أنا منه جديراً بالرفعة والسمو ، حقيقاً بالجد والحرية والاستقلال .
 ولولا هذا الأمل وهذا الاعتقاد ، لكنت فارقت الحياة وتركت الدنيا غير
 آسف على أحد . وكيف لا أكون ذا أمل وهذه أمتي أجدر فيها روحاً
 جديدة ، وحياة صادقة ، ووطنية ناشئة قوية ؟ . ومن منكم لا يرى
 ما أرى ؟ هل ينكر أحد شعور الأمة بحالها وانتباهها من رقدها ، وقيامها
 من هدمتها وعملها لخيرها وسعادتها ؟ ! »

« ... قد يظن بعض الناس أن الدين ينافي الوطنية ، أو أن الدعوة إلى
 الدين ليست من الوطنية في شيء ؟ ولكنني أرى أن الدين والوطنية توأمان
 متلازمان ، وأن الرجل الذي يتمكن الدين من فؤاده ، يحب وطنه حباً
 صادقاً ، ويفديه بروحه وما تملك يده . ولست فيما أقول معتمداً على أقوال
 السالفين ، الذين ربما اتهمهم أبناء العصر الحديث بالتعصب والجهالة ؛ ولكنني
 أستشهد على صحة هذا المبدأ بكلمة « بسمارك » أكبر ساسة هذا العصر ، وهو
 خير رجل خدم بلاده ورفع شأنها ؛ فقد قال هذا الرجل العظيم بأعلى صوته :
 « لو نزعتم العقيدة من فؤادي لنزعتم محبة الوطن معها ^(١) ... » .

ولعل مما يزيد الأمر إيضاحاً هذين النموذجين الآخرين للخطابة القضائية
 في تلك الفترة . وأولهما جزء من مرافعة ثروت حين كان ممثلاً للنياحة في قضية

(١) انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي ص ١٤٦ - ١٤٧ .

اغتيال بطرس غالى ، وفيه يقول عن الوردانى المتهم :
 « ... إن الوطنية التى يدعى الدفاع عنها بهذا السلاح المسموم لبراء من هذا المنكر . إن الوطنية الصحيحة لا تتحل فى قلب ملأته مبادئ تستحل اغتيال النفس . إن مثل هذه المبادئ مقوضة لكل اجتماع .
 » وماذا يكون حال أمة إذا كانت حياة أولى الأمر فيها رهينة حكم متهموس ، يبيت ليله فيضطرب نومه وتكثر هواجسه ، فيصبح صباحه ويحمل سلاحه ، يغشاهم فى دار أعمالهم فيسقيهم كأس المنون ؟ ثم إذا سئل فى ذلك تبجح وقال : إنما أخدم وطنى ! لأننى أعتقد أن مثلهم خائنون للبلاد ضارون بها .

» تبتاً لتلك المبادئ وسحقاً لها . كيف تقوم لنظام قائمة مع تلك المبادئ الفاسدة ؟ إن مبادئ كل اجتماع : ألا ينال إنسان جزاء على عمل مهما كان هذا الجزاء صغيراً ؛ إلا على يد قضاة اشترطت فيهم ضمانات قوية ، وبعد أن يتمكن من الدفاع عن نفسه ، حتى ينتج الجزاء النتيجة الصالحة التى وضع لها من حماية الاجتماع . فإذا كان هذا هو الشأن فى أقل جزاء يلحق بالنفس أو بالمال ، فما بالك بجزاء هو إزهاق الروح والحرمان من الحياة ؟

» تلك مبادئ لا وجود لمجتمع إلا بها ، ولا سعادة له بدونها ؛ فالطمأنينة على المال والنفس هى أساس العمران ، ومن الدعائم التى بنى عليها فى كل زمان ومكان . ولكن الوردانى له مذهب آخر فى الاجتماع ، فهو يضع نفسه موضع الحكم على أعمال الرجال ، فما ارتضاه فيها كان هو النافع ، وما لم يرتضه كان هو الضار . ويريد أيضاً أن يكون القاضى الذى يقدر الجزاء ، ثم يقضى به عن غير معقب ولا راد .

» ... إن مثل هذا الحق لا يمكن أن يكون إلا لله سبحانه وتعالى ، المطلع على السرائر ، العليم بالنيات . ومع ذلك فإنه جل شأنه شرع الحساب قبل العقاب ، ثم إن هذا الحق لم يتطلع إليه أحد من العالمين

حتى الأنبياء أنفسهم ؛ وقد أجمعت الشرائع على عصمتهم من الزلل والخطأ . ولكن الورداني يريد أن يضع نفسه فوق كل الدرجات المتصورة فحاكم وحكم وقتل :

« إني لترتعد فرائصي إذا تصورت منظر البلاد وقد فشا فيها البلاء الأكبر بفشو تلك المبادئ القاضية^(١) » .

والنموذج الثاني جزء من مرافعة أحمد لطفي حين كان مدافعاً في القضية نفسها ، وفيه يقول مخاطباً الورداني : « . . . أما أنت أيها المتهم ، فقد همت بحب بلادك حتى أنساك هذا الهيام كل شيء حولك ؛ أنساك واجباً مقدساً هو الرأفة بأختك الصغيرة وأمك الحزينة ، فتركتهما تبكيان هذا الشباب الغض ، تركتهما تتقلبان على جمر الغضا ، تركتهما تقلبان الطرف حولهما فلا تجدان غير منزل مقفر غاب عنه عائلته ، تركتهما على ألا تعود إليهما ، وأنت تعلم أنهما لا تطيقان صبراً على فراقك لحظة واحدة ؛ فأنت أملهما ورجاؤهما .

« دفعك حب بلادك إلى نسيان هذا الواجب ، وحجب عنك كل شيء غير وطنك ، فلم تعد تفكر في تلك الوالدة البائسة ، وهذه الزهرة البانعة ، ولا فيما ينزل بهما من الحزن والشقاء بسبب ما أقدمت عليه . ونسيت كل أملك في هذه الحياة ، وقلت : إن السعادة في حب الوطن وخدمة البلاد ، واعتقدت أن الوسيلة الوحيدة للقيام بهذه الخدمة هي تضحية حياتك ، أي أعز شيء لديك ولدى أختك والديك ؛ فأقدمت على ما أقدمت راضياً بالموت لا مكرهاً ولا حباً في الظهور . أقدمت وأنت تعلم أن أقل ما يصيبك هو فقدان حريتك ، ففي سبيل أمتك بعثت حريتك بضمن غال .

« فاعلم أيها الشاب أنه إذا اشتد معك قضاتك — ولا إخالهم إلا

(١) هذه المرافعة في : الكتاب الذهبي للحاكم الأهلية (عن الخطابة للدكتور أحمد الحوفي

راحميك - فذلك لأنهم حذفة القانون ، وهذا هو السلاح المسلول فوق رأس العدالة والحرية . وإذا لم ينصفوك - ولا أظنهم إلا منصفيك - فقد أنصفك ذلك العالم الذى يرى أنك لم ترتكب ما ارتكبته بنية الإجرام ، ولكن باعتقاد أنك تخدم بلادك . وسواء وافق اعتقادك الحقيقة أم خالفها ، فتلك مسألة سيحكم التاريخ فيها .

« وإن هناك حقيقة عرفها قضاتك وشهد بها الناس ، وهى أنك لست مجرمًا سفاكًا للدماء ، ولا فوضويًا من مبادئه الفتك بنى جنسه ، ولا متعصبًا دينيًا ؛ وإنما أنت مغرم بحب بلادك هائم بوطنك .
« فليكن مصيرك أعماق السجن أو جدران المستشفى ، فإن صورتك فى البعد والقرب مرسومة على قلوب أهلك وأصدقائك . وتقبل حكم قضاتك باطمئنان ، واذهب إلى مقرك بأمان » (١) .

٣ - القصص بين استلهاام التراث ومحاكاة أدب الغرب :

خطا القصص فى تلك الفترة خطوات واضحة ، واتجه اتجاهات مختلفة ، ولكنه تدرج آخر الأمر بين طرفين متقابلين ، أولهما محافظ يستلهم التراث ويتأثر ببعض قوالبه ، وآخرهما تجديدى يحاكي قصص الغرب وينسج على منواله . وبين هذين الطرفين وجدت ألوان أخرى ، تختلف قريباً وبعداً من هذين الطرفين ، باختلاف طبيعة أصحابها وثقافتهم وأهدافهم . وفيما يلي رصد لأهم تلك الاتجاهات جميعاً .

(١) الرواية الاجتماعية المقامية :

تنوعت الأعمال القصصية التى تسير فى الاتجاه المحافظ ، وتستلهم التراث وما فيه من ألوان قصصية ، مثل « ألف ليلة » و « المقامات » . وتنوعت كذلك مادة هذه الأعمال روحها وأهدافها ؛ فكانت أحياناً خيالية

(١) هذا الدفاع فى : المصدر السابق (عن الخطابة للدكتور الحوفى ص ١٠٥ - ١٠٦) .

المادة شاعرية الروح ، تهدف إلى التسلية مثل « ورقة الآس » لأحمد شوقي . التي تأثر في مادتها « بألف ليلة » وفي أسلوبها « بالمقامات »^(١). كما كانت أحياناً أخرى اجتماعية المادة تأملية الروح ، تهدف إلى الإصلاح ، مثل « ليالى سطيح » لحافظ إبراهيم ، التي تأثر في مادتها بالمقالات والأحاديث الاجتماعية والسياسية ، ولكنه استلهم في أسلوبها المقامات وبعض شخصيات التراث ؛ حيث استخدم شخصية « سطيح » ، وهو كاهن بنى ذئب في الجاهلية ، ليجرى على لسانه ما يريد أن يقدم من آراء وتأملات^(٢) .

على أن أهم هذه الأعمال القصصية المحافظة التي كانت تستلهم التراث ، هو اللون الاجتماعي الغاية ، المقامى الأسلوب ، الروائي البناء ، الذي يمثله « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي^(٣) ، والذي يمكن أن يسمى « الرواية الاجتماعية المقامية » ، باعتبار غايته وطابع أسلوبه . « فحديث عيسى بن هشام » يمكن اعتباره رواية أخذت طريقاً تهذيبياً ، يهدف إلى تبصير المواطنين بطائفة من عيوبهم ليعدّلوا من سلوكهم ، وعلى هذا يكون هذا العمل رواية تهذيبية ذات طابع اجتماعي ، ويكون

(١) الفن القصصي في الأدب المصري الحديث للدكتور محمود شوكيت ص ٥٤ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق ص ٥١ وما بعدها ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) ولد في القاهرة سنة ١٨٥٨ ، وكان أبوه إبراهيم المويلحي يصدر مجلة مصباح الشرق التي كانت من أهم المجلات الأدبية ؛ فنشأ محمد في بيئة أدب وصحافة ، وقد تعلم في المدارس المدنية ، كما كان يختلف إلى الأزهر ويحضر دروس محمد عبده . وعمل في بعض دواوين الحكومة ، وسافر إلى إيطاليا وفرنسا ، وهناك ساعد الأنغاني ومحمد عبده في إصدار العروة الوثقى ، وأتقن الفرنسية ، وعاد بعد ثلاث سنوات إلى مصر ، وعاون أباه في إخراج مصباح الشرق ، وكان ينشر بها حديث عيسى بن هشام على حلقات ، ثم جمعها ونشرها في كتاب سنة ١٩٠٦ . وعين مديراً للأوقاف سنة ١٩١٠ . وتوفي سنة ١٩٣٠ .

اقرأ عنه في : الأدب المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ص ٢٣٤ وما بعدها .

بهذا تطويراً لمحاولة على مبارك السابقة في « علم الدين »^(١) . ويمكن من جهة أخرى اعتباره رواية أخذت طريقاً اجتماعياً يرمى إلى تصوير ما في المجتمع من مفارقات ، ورسم ما بين جيل المؤلف والجيل السابق من اختلافات ، وتوضيح ما بين المجتمع الشرقى والمجتمع الغربى من تباين ؛ وعلى هذا يكون هذا العمل أول رواية اجتماعية مصرية في الأدب الحديث^(٢) ، برغم إفادتها من محاولة على مبارك ، وتأثيرها بالمقامات .

ومهما يكن من أمر ، فبالإضافة إلى الجانب الروائى فى هذا العمل ، قد كان له جانب آخر يشده بسبب إلى بعض الأشكال الأدبية فى تراثنا العربى ، وهو شكل المقامة . ويتضح ذلك من أول وهلة ، حين نذكر أن اسم الراوية الذى جعله المؤلف عنواناً لهذا العمل ، وهو « عيسى بن هشام » هو نفس الاسم الذى اتخذ به بديع الزمان لراوية مقاماته . وليس ذلك هو الجانب الوحيد الذى يربط « حديث عيسى بن هشام » بالمقامات ، بل هناك أيضاً استخدام السجع فى لغة السرد والوصف ، التى يحكيها عيسى بن هشام فى عمل المويلحى ، تماماً كما كان يحكيها فى عمل البديع ، هذا بالإضافة إلى اشتراك العاملين فى تصوير بعض جوانب البيئة الاجتماعية ، وألوان من قطاعاتها ومفارقاتها ، ثم اشتراك العاملين فى عدم استمرار كل الشخصيات ، واختفاء كثير منها بانتهاء الفصل الذى يتحدث عنها .

وليس معنى اشتراك « حديث عيسى بن هشام » مع المقامات فى تلك الجوانب ، أن هذا العمل مقامة كبيرة ، أو مجموعة مقامات حاكى بها المويلحى بديع الزمان ؛ فالواضح أن فى « حديث عيسى بن هشام » — إلى جانب بعض نقط الشبه بالمقامة — مواطن اختلاف كبيرة ، تقرب هذا العمل من الرواية ، بل تجعله رواية فعلاً ، قد استوحى صاحبها

(١) انظر تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٦٧ وما بعدها ، والفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ٤٦ وما بعدها .

(٢) انظر : دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ٧ وما بعدها .

التراث العربى ، والتفت إلى بعض أشكاله . ومن أبرز مواطن الاختلاف بين المقامة و « حديث عيسى بن هشام » أن المقامة تتناول موقفاً بسيطاً نابعا من حدث أو أحداث يسيرة ، والبطل عادة رجل من الشطار ، يدور حوله الحدث أو الأحداث اليسيرة ، ولا تحس فيه نمو الشخصية ، ولا ترى معه تطوراً لأحداث . ثم لا يراد من المقامة — أساساً — إلا تقديم حصيلة لغوية غزيرة ، تتمثل فى حشد المترادفات المختلفة ، والألفاظ المتقكرة ، التى تلف بالسجع لتخفيف وقعها وتيسير حفظها . أما « حديث عيسى بن هشام » فقصة طويلة ، واضحة المعالم ، لها بداية وفيها تطور ينتهى بنهاية مقنعة^(١) . وتلك القصة بعد ذلك مليئة بالمواقف العديدة المعقدة ، والأحداث الكثيرة المتطورة ، والشخصيات المتنوعة، النامية . وفيها كذلك كثير من العناصر الفنية الروائية ، كالتشويق والمفاجأة والتعقيد والحل . فيها ذلك كله برغم اشتغالها على بعض العيوب الفنية التى لا تجعلها رواية كاملة النضج ، وإنما تجعلها بداية للرواية الاجتماعية الفكاهية ، وإن كانت بداية على حظ غير قليل من التوفيق . ومن أبرز تلك العيوب — بالإضافة إلى ما تقدم من عيب عدم استمرار كل الشخصيات ونموها ، وعيب التزام السجع فى السرد والوصف — عيب فرض المؤلف ذاته وآراءه على الشخصية فى بعض المواقف ، حتى تبدو الشخصية متحدثة لا بما يناسبها ويلائم الموقف ويطور الحدث . وإنما بما يريد المؤلف أن يقدمه من رأى حول موضوع معين . ومن هنا يأتى الحوار أحياناً أشبه بمقال^(٢) . وبالإضافة إلى هذا العيب ، يوجد عيب آخر ، هو عدم الترابط بين بعض الفصول بشكل فنى كاف ، بل انفصامها أحياناً ، بحيث تبدو أشبه بلوحات اجتماعية فكاهية^(٣) .

وإذا كان ارتباط « حديث عيسى بن هشام » بالمقامة قد أنقص من

(١) دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ٢١ - ٢٢ .

(٢) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٧٦ - ٧٧ .

(٣) دراسات فى الرواية المصرية ص ٢٢ .

قيمتها الفنية كرواية ، فالواقع أن هذا الارتباط قد كان — من جانب آخر — محاولة مخلصمة لربط الأدب الحديث بالتراث القديم ، واتخاذ هذا التراث نقطة انطلاق إلى فنون أدبية جديدة .

و « حديث عيسى بن هشام » يتلخص في أن الراوية عيسى بن هشام ، قد ذهب إلى المقابر يوماً للاعتاظ والاعتبار ، فشاهد قبراً قد انشق عن رجل يخرج منه مبعوثاً إلى الحياة من جديد ، وحين فزع ابن هشام من هذا الميت المبعوث ، طمأنه هذا الخارج من القبر ، وعرفه بنفسه ، مبيناً أنه أحمد باشا المنيكلي الذي كان رئيس « الجهادية » في عهد محمد علي . ثم طلب المنيكلي من ابن هشام أن يذهب إلى منزل الباشا في القلعة ليحضر له الملابس ، ولكن ابن هشام اعتذر بأنه لا يعرف بيت المنيكلي ، نظراً لكون البيوت تعرف اليوم بأرقام وأسماء شوارع وما إلى ذلك . وانتهى الأمر بأن خلع ابن هشام بعض ملابسه على الباشا المبعوث ، وصحبه من المقابر إلى قلب القاهرة ، ليوصله إلى بيته في القلعة . ولكن الباشا لا يصل إلى بيته ، بسبب المشاكل التي تعرضه ، وتحتم عليه المبيت في قسم الشرطة . ففي طريقهما إلى بيت الباشا ، تبعهما أحد الحمارين مدة ، ثم ادعى على الباشا أنه استدعاه وعطله ، وطالبه لذلك بأجره على هذا الوقت المضيع في خدمته . والحق أنه لم يكن قد استدعاه حقيقة ، وإنما كان — فقط — قد لوح بيديه وهو يحدث عيسى بن هشام . . وقامت مشادة بين الحمار والباشا ، استدعى من أجلها الشرطي الذي قاد الجميع إلى القسم ، حيث بات الباشا ليلته .

وبعد ذلك يساق الباشا إلى وكيل النيابة ، ثم يقدم إلى المحكمة ، فيحكم عليه بالسجن ، ويضطر إلى التظلم أمام لجنة المراقبة ، ويعرض الأمر على محكمة الاستئناف .

ويخلص الباشا من ورطة البوليس والقضاء — مؤقتاً — ليقع في ورطة من نوع جديد . وذلك أنه يضطر إلى الاستعانة بمحام ، فتظهر حاجته الشديدة إلى المال ، وهنا يحاول الحصول عليه بشتي الطرق ، فيبحث عن بقی من أسرته

فلا يجد إلا حفيداً ، ولكن هذا الحفيد يرفض أن يعطيه ما يريد ، فيحاول أن يتصل بأحد معارفه من رجال العهد السالف ، فلا ينجح كذلك . وأخيراً يتذكر أن له وفقاً يمكن أن ينتفع به في تلك الأزمة ، ويدفعه ذلك إلى الاحتكاك بالقضاء الشرعى بعد أن احتك بالقضاء المدنى .

ثم يترك المؤلف القضية لينتقل بالبasha بين قطاعات اجتماعية أخرى ، ونماذج بشرية عديدة ، كالطبيب ، والعمدة ، والمرابي ، والغانية ، والحليج ، وغيرهم . وأخيراً ينتقل المؤلف بالبasha في رحلة خارج مصر ، ويقف كثيراً عند مواطن الاختلاف بين المدنية الشرقية والمدنية الغربية .

ونخلال كل تلك القطاعات والشخصيات ، التي تعرضها الرحلة في الداخل أولاً ، ثم في الخارج ثانياً ، يقدم المؤلف نقداً الاجتماعية ، ويصور العيوب ويرسم المفارقات .

فهو يصور الشرطى مثلاً ، مشغولاً عن المشادة بين الحمار والبasha ، بما يجمعه من الباعة من أصناف المأكولات التي يحشو بها منديله الأحمر . وهو يصور وكيل النيابة مهملاً أصحاب القضايا ، ليستقبل بعض أصحابه من الشباب الرشيق المعطر ، وليتحدث معهم عن السهرات ولعب القمار وصحبة النساء . وهو يصور القاضى ضيق الصدر متبرماً بالمتقاضين ، لا لكثرة القضايا فحسب ، بل لأنها ستفوت عليه وليمة قد دعى إليها عند الظهر تماماً . وهو يصور المحامى الشرعى مدعياً للتقوى ، متظاهراً بالصلاح ، ليدخل الحيلة على المتقاضيات والمتقاضين ، وليسلب من المال أكبر قسط ممكن . وقد كانت تلك القطاعات وهذه الفئات ، على كثير من العيوب والانحرافات في ذلك الحين ، مما سوغ للمؤلف نقدها بتلك الطريقة اللاذعة ، مشاركاً فيما يخوضه كل المخلصين من الكتاب والقادة والمفكرين من معركة النضال ضد الفساد والتخلف والاستبداد .

ولا يفوت المؤلف منذ السطور الأولى أن يخرج نفسه من المأزق الذى كان سيوقعه فيه اختياره للبطل شخصية من الجيل الماضى ، ينشق عنها القبر وتبعث من جديد ، فيوضح المؤلف أن كل ما كان من التقاء عيسى بن هشام بأحمد باشا

المنيكلي ، وما جرى بينهما ولهما من أحداث في مصر وخارجها ، إنما كان رؤيا رآها ابن هشام في منامه .

وواضح أن ابن هشام هذا ليس في الحقيقة إلا محمد المويلحي مؤلف هذا العمل العظيم ، الذي يعتبر استجابة حساسة واعية لروح العصر ، من حيث الالتفات إلى التراث والاعتزاز به أولاً ، ثم من حيث الإسهام بالقلم في معركة النضال ، ذات الميادين العديدة التي اختار منها المؤلف في هذا العمل ، ميدان الإصلاح الاجتماعي ، فكان صاحب أول رواية اجتماعية في الأدب المصري الحديث .

وبعد ، فهذا نموذج من « حديث عيسى بن هشام » نعيش فيه لحظات مع هذا الرائد من رواد الأدب الحديث بعامة ، ورواد الفن القصصي بخاصة .. يقول المويلحي - على لسان ابن هشام - متحدثاً عن الحمamy الشرعى ، حين ذهب إليه الراوى مع الباشا ليوكلاه في قضية الوقف : « . . . ووجدناه على سجادة الصلاة ، وعلى يساره امرأة كأنها السعلاة ، فسمعناه يقول لها في تسبيحه ؛ (أتستكرئين - أدر الله عليك خيره ، وأبدلك زوجاً غيره - ما أخذته منك لاستنباط الحيلة في التفريق ، واستخراج الحكم بالتطليق ، فأبعدت عنك زوجاً تكرهينه ، لتبدلى منه زوجاً تحبينه ؟) . ثم إنه أحس بدخولنا من ورائه ، فارتد إلى اتصال تسبيحه ودعائه ، وانتفضت المرأة فتنقبت بخمارها ، وتلفعت بإزارها ، وخرجت وتركتنا ، مع رجل يخدع الأنام بطول صلواته ، ويتلو سورة الأنعام في ركعاته .

إذا رام كيداً بالصلاة مقيمها فتاركها عمداً إلى الله أقربُ

وجلسنا مدة ننتظر خلاصه من هذا الرياء ، وخلاص الملكين من صحيفته السوداء ، وخلاصنا من هذا الكرب والعناء . وكنا نشاهد منه في خلال ذلك نظرات مختلسات نحو الباب ، كأنه هو أيضاً في انتظار وارتقاب ؛ إلى أن دخل علينا غلام يصبح به : (إلى متى هذه العبادة ، فقد بليت السجادة ، وحاجات الناس موكولة إليك ، وقضاء مصالحهم موقوف عليك ، وهذا دولة

البرنس ينتظرك في القصر منذ العصر ، دع مدير الأوقاف ونقيب الأشراف) فلم يعبأ المصلى بهذا الكلام ، بل جهر بالآية من سورة الأنعام (قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين لا شريك له وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين) .

... ثم تنحنح الشيخ وسعل ، وبصق وتفل ، وتسعط ثم تمخط ، واقترب منا ودنا ، ثم قال لنا :

(الحامى) — دعونا من هذا الكلام ، وقولا لنا : ما حقكم في الوقف ، وما شرط الواقف وكم يقلدر ثمن العين ، لنقدر قيمة الأتعاب بحسبه ؟

(عيسى بن هشام) — إن لصاحبي هذا وقفاً عاقته عنه العوائق ، فوضع سواه يده عليه . ونريد رفع الدعوى لرفع تلك اليد .

(الحامى) — سألتك ما قيمة العين ؟

(عيسى بن هشام) — لست أدري على التحقيق ، ولكنها تبلغ الألوف .

(الحامى) — لا يمكن أن تقل الأتعاب حينذاك عن المئات .

(عيسى بن هشام) لا تشتط أيها الشيخ في قيمة الأتعاب ، وارفق بنا ، فإننا الآن في حالة عسر وضيق .

(الغلام) — وهل ينفع في رفع الدعوى اعتذار بإعسار ؟ ألم تعلم أن هذا

(شغل) له (اشتراكات) ، وللاكتبة والمحضرين (تطلعات) ، وأنتى لكما

بمثل مولانا الشيخ يضمن ربح الدعوى ، وكسب القضية ، بما يهون معه دفع كل ما يطلبه من قيمة أتعابه ؟ . وهل يوجد مثله أبداً في سعة العلم بالحيل الشرعية ، ولطف الحيلة في استمالة محامى الخصم ، واستجلاب عناية القضاة ؟ ..

(عيسى بن هشام) — دونك هذه الدراهم التى معنا ، فخذها الآن ،

ونكتب لك صكاً بما يبقى لحين كسب القضية . .

(الحامى) — بعد أن استلم الدراهم يعدها — أنا أقبل منك هذا العدد

القليل الآن ، ابتغاء ما ادخره الله لعباده من الأجر والثواب في خدمة المسلمين
وعليك بشاهدين للتوكيل . . . » (١) .

(ب) القصة التهديبية البيانية :

وقد اتجه مصطفى لطفى المنفلوطى فى أعماله القصصية وجهة خاصة ،
لا يستوحى فيها المقامات ولا غيرها من قوالب التراث ، ولا يحاكي القصص
الغربي كما سيفعل آخرون فيما بعد ، وإنما يقدم نوعاً من القصص ، فيه
بعض عناصر قصصية ، ولكنها غير مكتملة من الناحية الفنية الخالصة ، لأن
إلى جانبها عناصر أخرى أقرب إلى فن المقال أو فن الخطابة . ومن هذا
المزيج القصصى المقالى الخطابى ، اتخذ المنفلوطى طريقته القصصية ، هادفاً
إلى غاية تهديبية ، وهى تعميق الإحساس بالمثل العليا والقيم الإنسانية الكبرى ،
كالوفاء والشرف والشجاعة والفضيلة وحب الخير والحق والجمال ، مستخدماً
للتعبير عن طريقته والوصول إلى غايته ، أسلوباً بيانياً أخذاً ، يقوم على
تجويد التعبير ، ورعاية موسيقى الكلام ، والاهتمام برسم الصور ، وإثارة
العاطفة ؛ كل ذلك من غير التزام للسجع ولا لغيره من المحسنات ، ومن
غير محاكاة للمقامات ولا غيرها من مخلفات التراث ، بل مع إبداع وابتكار
وأصالة وشخصية تتضح فى الأسلوب كما تتضح فى طريقة القصص
وغايته جميعاً (٢) .

وأعمال المنفلوطى القصصية من حيث مصدرها نوعان : نوع أساس
فكرته وأهم أحداثه من أصل أجنبى ، ونوع أساس فكرته وأحداثه مخترع .
أما النوع الأول ، فيتمثل فى روايته التى ترجمت له أحداثها والتى معظمها

(١) انظر : حديث عيسى بن هشام ص ١٠٣ وما بعدها .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ١٧٨ وما بعدها ، والأدب العربى المعاصر فى مصر

للدكتور شوق ضيف ص ٢٢٩ . وما بعدها .

من النوع الذى يطلق عليه اسم « رومانس »^(١) . وقد أعاد المنفلوطى كتابتها بطريقة وأسلوبه ، متصرفا بالحذف والزيادة والتعديل ، حتى جعلها عملا جديداً أو كالجديد . وتلك الروايات هى : « الفضيلة » التى أساسها « بول وفرجينى » « لبرنادين دى سان بيير » ، و « مجدولين » التى أصلها « تحت ظلال الزيزفون » ، لـ « ألفونس كار » ، و « الشاعر » التى مردها إلى سيرانو دى برجراك « لأدمون رويستان » ، و « فى سبيل التاج » التى أصلها مسرحية شعرية « لفرانسوا كوبيه » ، وقد قدمها المنفلوطى من جديد فى شكل روائى ، مخولاً شعرها وحوارها إلى سرد نثرى خاضع لأسلوبه البيانى الخاص . ومن هذا النوع الأول - المعتمد على أصول أجنبية - بعض تلك القصص القصيرة التى ضمنها « نظراته » و « عبراته » ، وهى فى الأصل روايات أجنبية ، حفظ المنفلوطى فكرتها وتصرف فيها بأسلوبه الخاص ، مثل : « الذكرى » التى أصلها « آخر ملوك بنى سراج » « لشاتوبريان » و « الشهداء » ، التى أصلها « أتالا » للكاتب الفرنسى نفسه ، ومثل « الضحية » التى أصلها « غادة الكاميليا » « لإسكندر دوماس الابن »^(٢) .

وأما النوع الثانى المخترع ، فتمثله قصص قصصا غير ناضجة قد ضمنها كتابيه « النظرات » و « العبرات » وعالج فيها مواقف اجتماعية وإنسانية عديدة ، واهتم بشخصيات بائسة ، كاللقطاء وضحايا الخمر والمعلمين والمظلومين ، واعتمد فيها على طريقته البليغة الأخاذة ، وقصد من ورائها إلى غايته الأدبية العامة ، وهى التهذيب وتعميق الإحساس بالفضيلة والخير ، ومحاربة بعض المفاسد والعيوب الاجتماعية . وبرغم عدم اكتمال قصص المنفلوطى القصيرة من

(١) انظر : Kettle. pp. 31-35. : An Introduction to English novel.

(٢) انظر : حولى معهد الدراسات الشرقية سنة ١٩٥٩ ج ١ ص ١٤٥ . هنرى برينز ، والفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ٨٠ ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ١٧٩ .

الناحية الفنية^(١) فإنه يعتبر صاحب المحاولات الأولى لهذا الفن في الأدب المصري الحديث .

وبرغم تصرفه في الروايات ذات الأصول الأجنبية ، وبرغم طريقته غير الدقيقة في الكتابة القصصية بعامة ، واعتماده على الاسترسال الإنشائي والانفعال العاطفي الحزين ، والبعد عن التحليل والتدقيق في رسم الشخصيات^(٢) ؛ فإنه يعتبر دعامة من دعائم الفن القصصي في الأدب المصري ؛ فهو أول من صنع جمهوراً كبيراً للفن القصصي ، وحمل القراء على اعتبار القصص والروايات نماذج أدبية عالية . لا تقل روعة عن الشعر . وبهذا يعتبر المنفلوطي مرحلة هامة في تاريخ أدب مصر الحديث بعامة ، وفي تاريخ فنها القصصي بصفة خاصة^(٣) . وهذا نموذج من قصصه القصيرة التي يمكن أن تسمى أيضاً : « المقالة القصصية » والتي تعتبر المحاولات الأولى لفن القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث .

يقول المنفلوطي في « قصة الكأس الأولى » التي حكى فيها أنه سمع أنين جار له في هجعة الليل ، فذهب يعودده ويعينه على أمره ، وحين دخل إلى حجرة هذا الجار سأله عما به : « ... فرفر زفرة كادت تتساقط له ضلوعه ، وأجاب : أشكو الكأس الأولى ، قلت : أى كأس تريد : قال : أريد الكأس التي أودعتها مالى وعقلي وصحتى وشرفى ، وهأنذا اليوم أودعها حياتى ، قلت : قد كنت نصحتك ووعظتك وأندرتك بهذا المصير الذى صرت إليه ، فما أجديت عليك شيئاً ، قال : ما كنت تعلم حين نصحتنى من غوائل هذا العيش النكد أكثر مما أعلم ، ولكننى كنت شربت الكأس الأولى ، فخرج الأمر من يدى ، كل كأس شربتها جنتها على الكأس الأولى ، أما هى ، فلم

(١) انظر : الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ص ٢٣٠ .

(٢) انظر : الفن القصصى لشوكت ص ٥٨ وما بعدها ، وفى الأدب المصرى الحديث للدكتور

القط ص ٨١ وما بعدها . وتطور الرواية العربية للدكتور بدر ص ١٨٠ وما بعدها .

(٣) المصدر الأخير ص ١٨٤ .

يجنأ على غير ضعفى وقصور عقلى عن إدراك خداع الأصدقاء والخلطاء ؛ فلم تكن شهوة الشراب مركبة فى الإنسان كبقية الشهوات ، فبعدل فى الانقياد إليها كما بعدل فى الانقياد إلى غيرها من الشهوات الغريزية . فلا سلطان لها عليه إلا بعد أن يتناول الكأس الأولى . فلم يتناولها ؟ يتناولها لأن الخونة الكاذبين من خلانته وعشرائه خدعوه عن نفسه فى أمرها ، ليستكملوا بانضمامهم إليهم لذتهم التى لا تتم إلا بقراع الكئوس وضوضاء الاجتماع . ولو علمت كيف خدعوه وزينوا له الخروج عن طبعه ومألوفه ، وأية ذريعة تذرعوها بها إلى ذلك ؛ لتحققت أنه أبله إلى النهاية من البلاءة ، وضعيف إلى الغاية التى ليس وراءها غاية (١) » .

(ح) الرواية التعليمية التاريخية :

ظهر هذا الاتجاه الروائى التاريخى على يد جورجى زيدان (٢) ، أحد إخواننا الشوام المسيحيين المهاجرين إلى مصر ، والمستوطنين لها . وقد كان جورجى زيدان إلى جانب اشتغاله بالصحافة ، يميل إلى كتابة التاريخ العربى والحضارة الإسلامية ، مجارياً فى ذلك هذا الميل الثقافى العام الذى غلب على تلك الفترة ، وجذبها إلى الاعتزاز بالماضى والعمل على كشف القطاء عنه . وقد رأى جورجى زيدان أن كتب التاريخ تتجه إلى المثقفين وحدهم ، إن لم تقتصر على المتخصصين فى التاريخ والمشتغلين بالحضارة ؛ فأراد أن يكسب للتاريخ أكبر عدد من القراء العاديين ، فاختر له شكل الرواية التى تيسر

(١) النظرات ج ١ ص ٣٧ وما بعدها .

(٢) ولد فى بيروت سنة ١٨٦١ ، وتعلم أولاً فى بعض مداوسها الابتدائية ، ثم درس العلوم الإعدادية والتحق بالقسم الطبى بالمدرسة الأمريكية ، وفى أوائل السنة الثانية اضطر إلى مغادرة البلاد إلى مصر لتكامل دراسته بها . غير أنه لم يصبر على طول مدة الدراسة ، فاشتغل بتدقيق نفسه . وعمل بالصحافة حيناً ، ثم رافق الحملة إلى السودان سنة ١٨٨٤ كترجم . وزار بعد ذلك لندن سنة ١٨٨٦ . وعاد إلى مصر فأدار أعمال المقتطف ، ثم استقال سنة ١٨٨٨ ، وعكف على الكتابة وتولى التدريس حيناً . . . ثم أصدر مجلة الهلال سنة ١٨٩٢ . وظل يكتب للهلال = تطور الأدب الحديث

قراءته ، وتجذب القراء إليه ^(١) .

وهكذا قدم سلسلة من الروايات التاريخية التي تضم في ثنايا البناء القصصى أطراف التاريخ الإسلامى فى المشرق والمغرب . فقدم « فتاة غسان » لعرض الأحداث التاريخية التي صاحبت الغزوات الإسلامية الأولى ، والتي شاهدت ظهور الإسلام وانتشاره فى بلاد العرب والشام والعراق . وقدم « أرماتوسة المصرية » لعرض الأحداث التاريخية التي صاحبت فتح العرب لمصر . وكتب « عذراء قریش » و « غادة كربلاء » و « الحجاج بن يوسف » للتأريخ للوقائع التي حدثت خلال الصراع السياسى ، منذ أواخر عهد عثمان إلى سيطرة العهد الأموى . وكتب « أبا مسلم الخرساني » و « العباسية » و « الأمين والمأمون » ليفصل القول فى أحداث قيام الدولة العباسية ، ثم فى الصراع بين الرشيد والبرامكة ، وأخيراً فى الصراع بين العرب والفرس .. وأخرج « فتاة القيروان » لتسجيل أحداث الفتح الإسلامى للمغرب . وأذاع « فتح الأندلس » و « عبدالرحمن الناصر » ليقدم أهم أحداث الإسلام والمسلمين فى الفردوس المفقود .

ولم يكتف جرجى زيدان بتقديم التاريخ الإسلامى القديم ، بل كان أحياناً يقطع التسلسل التاريخى ليقدم رواية ذات أحداث حديثة ، كما فعل فى رواية « الانقلاب العثمانى » التي أراد أن يسجل بها سقوط السلطان عبدالحميد ، وكفاح الأتراك من أجل الدستور . وهذه الرواية — بالإضافة إلى ثلاث روايات أخرى — تمثل حصّة التاريخ الحديث من رواياته . أما تلك الروايات الثلاث ، فهي : « استبداد المماليك » و « المملوك الشارد » و « أسير المتمهدين » ^(٢) . وهى تعالج أحداث عصر المماليك ، ثم عصر محمد على ، ثم ثورة المهدي .

= ويؤلف فى التاريخ وغيره إلى أن توفى سنة ١٩١٤ . انظر : تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ٢٨٣ وما بعدها .

(١) انظر : مقدمة الحجاج بن يوسف لجرجى زيدان . وتطور الرواية العربية ٩٢ - ٩٣ .

(٢) . انظر : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ١٤٥ وما بعدها وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٩٤ وما بعدها ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجرجى زيدان ج ٤ ص ٢٨٥ .

وليس من شك في أن جورجي زيدان قد تأثر ببعض الكتاب الغربيين ممن اشتهروا بالرواية التاريخية ، مثل « إسكندر دوماس الأب » ، الذي كتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسي ، تصل إلى عصر لويس الحادي عشر ، ومثل « والتر سكوت » الكاتب الإنجليزي الذي يعد من أبرز رواد هذا النوع من الروايات ^(١) .

على أن جورجي زيدان قد خالف هذين الكاتبين في أن كلا منهما متأثر بالإحساس القومي تأثيراً جعلهما يستخدمان التاريخ في إبراز هذا الإحساس . أما جورجي زيدان فليس وراء كتابته إحساس قومي ، وإنما وراءها تعليم للتاريخ بشكل جذاب ، ومن هنا جعل الفن القصصي في خدمة التاريخ على عكس الكاتبين الغربيين . وتبعاً لعدم اهتمام جورجي زيدان بالجانب القومي ، كان لا يلجأ دائماً إلى الفترات المشرقة التي تمثل أمجاد العرب والإسلام ، وإنما كان يلجأ إلى المواقف الحساسة ، التي تحوى صراعاً بين مذهبين سياسيين أو عنصرين بشريين ، يتنازعان على السلطان والنفوذ . ويدخل في هذا الباب ما يلاحظ من إنصاف جورجي زيدان للشعوب الأعجمية ، واهتمامه بالأديرة والرهبان ، وتصويره - أحياناً - لبعض الشخصيات الكبيرة في تاريخنا بصورة الوصوليين الذين يحاولون الكسب والسيطرة ولو بقتل أقرب الناس إليهم ^(٢) .

وتحوى كل رواية من روايات جورجي زيدان عنصرين أساسيين ، الأول عنصر تاريخي يعتمد على الحوادث والأشخاص التاريخية ، والثاني عنصر خيالي يقوم على علاقة غرامية بين محبين . تقف بينهما الحوائل ، حتى تقارب الأحداث التاريخية النهاية ، فتتمحى تلك الحوائل ، ويتم اجتماع الشمل . ففي « أرمانوسة المصرية » مثلاً يتناول العنصر التاريخي فتح العرب لمصر ، ويقوم العنصر الخيالي على حب « أرمانوسة » المسيحية ابنة المقوقس

(١) انظر : تطور الرواية العربية ص ٩٠ - ٩٢ . وانظر أيضاً .

The Cambridge history of English Literature. Vol. 12, p. 2.

(٢) تطور الرواية العربية ص ٩٠ - ٩٤ ، والفن القصصي ص ١٤٥ .

« لأركاديوس » ابن قائد الروم ، والحائل بين الحببيين هو طلب الإمبراطور نفسه الزواج من « أرمانوسة » ، حتى ليوشك الزفاف أن يتم بإرسال الفتاة إلى القسطنطينية ، ثم تحدث المفجزة وتحل العقدة حين تعود « بأرمانوسة » حملة عمرو بن العاص ، وهو قادم إلى مصر ، وتصل « أرمانوسة » مع الحملة إلى الإسكندرية معزة مكرمة ، لتلتقي بحبيبها « أركاديوس » وتزوج به بعد نهاية الفتح^(١) .

وتكرر العقدة القصصية على هذا الوجه في روايات جورجي زيدان ، واختياره للشخصيات إما خيرة أبدأ وإما شريرة أبدأ يمثل بينها الصراع ، وعدم اهتمامه بالتحليل للأشخاص والترابط والنمو للأحداث ، واعتماده كثيراً على المغامرة والمفاجأة والصدفة ؛ كل ذلك أضعف رواياته من الناحية الفنية^(٢) . ومع ذلك فروايات جورجي زيدان تمثل المرحلة الأولى من مراحل الرواية التاريخية ، التي سوف تصل إلى مستوى النضج في فترات تالية ، حيث تهدف إلى بعث الروح القوي ، وتتبع الأسلوب الفني المتلافى للأخطاء التي وقع فيها جورجي زيدان ، صاحب الفضل في زيادة هذا الطريق^(٣) .

وهكذا نجد جورجي زيدان قد استفاد من التراث في المادة التاريخية ، ثم في بعض العناصر القصصية ، التي أقام عليها الأحداث الخيالية في رواياته . وكان مصدره في المادة التاريخية كتب التاريخ ، كما كان مصدره في بعض العناصر القصصية ، القصص الشعبي .. كذلك استفاد الشكل الروائي من الأدب الغربي وخاصة كتابات الروائيين التاريخيين ، وإن خالفهم فكان مؤرخاً في قالب رواية ، وكانوا روائيين بمادة تاريخ . وهذا نموذج من كتابة جورجي زيدان الروائية التاريخية ، وهو من رواية

(١) المصدر الأخير ص ١٤٥ - ١٤٦ .

(٢) الفن القصصي ص ١٤٥ - ١٥١ ، وتطور الرواية العربية ص ٩٧ - ١٠٦ ، وانظر :

في القيم الفنية للرواية الصحيحة Aspects of the novel : Forster .

(٣) انظر : الفن القصصي ص ١٥١ - ١٥٢ ، وتطور الرواية العربية ص ١٠٦ .

« الحجاج بن يوسف » ، وفيه يصور مجلس الشعراء عند سكة بنت الحسين .
ويدير الحديث حول « حسن » ، أحد رجال عبد الملك بن مروان ، وليلى
الأخيلية الشاعرة . يقول جورجى زيدان : « فدخلت ودخل هو فى أثرها ،
بعد أن خلع نعليه بالباب ، ووضعهما فى ناحية يعرفها ، ثم أطل على القاعة
فإذا هى واسعة ، وقد فرشت أرضها بالطنافس الثمينة وحولها الوسائد المزركشة .
وفى صدرها ستارة عليها صور أشجار وطيور ملونة ، جلست خلفها سكة
ونسأؤها بحيث ترى ضيوفها ولا يرونها .

ورأى فى القاعة جماعة قد تصدر منهم خمسة ، عليهم لباس البدو .
جلسوا فى صدر القاعة ، فقال حسن : ومن هؤلاء المتصدرون ؟

قالت ليلي : هم الشعراء . ألا تعرف أحداً منهم ؟

قال : أظننى أعرف أحدهم ، الجالس على الوسادة المثنية ؛ فقد عرفته
من ضخامة بدنه وعبوسة وجهه وغلظه . أليس هو الفرزدق ؟

قالت : بلى ، هو بعينه ، ألا تعجب من اجتماعه هو وجريز فى مجلس
واحد ، مع ما اشتهر بينهما من المهاجاة ؟

قال : وأيهم جريز ؟

قالت : هو ذاك الذى قد كف شعره وادّهن ، ومتى تكلم سمعت
لكلامه غنة يخرج بها الكلام من أنفه كأن فيه نوناً .

قال : ومن ذلك الرجل القصير الدميم ، العظيم الهامة مع اجمرار ؟

قالت : هو كثير عزة العاشق المشهور .

قال : أعاذ الله عزة من منظره ، فإنه قبيح ! ومن هو ذاك الشاب

الجميل الطويل بين المنكبين الحسن البزة ، وكأنه جالس القرفصاء ؟

قالت : هو جميل بشينة ، أحد عشاق بنى عذرة ، ألا تراه حزينا ؟

فإنه علق بحب بشينة ، ولما اشتهر حبه لها منعه أهلها منها ... » (١) .

(١) انظر : الحجاج بن يوسف لجورجى زيدان ص ٤٩ وما بعدها .

(د) ميلاد الرواية الفنية :

في أواخر تلك الفترة وصلت الرواية إلى نهاية الطرف الثاني ، الذي يستدير التراث ويحاكي قصص الغرب . ويمكن اعتبار ذلك رد فعل لما سبقه من محافظة اختلفت درجاتها ، وبالغ بعض المتشبهين بها حتى كتبوا روايات في لغة المقامات . وقد تمثل هذا الاتجاه المتجه تماماً إلى القصص الغربي في رواية « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل^(١) ، الذي بدأ كتابتها وهو في باريس يدرس الاقتصاد السياسي سنة ١٩١٠ ، وأكملها سنة ١٩١١ ، ونشرها سنة ١٩١٢ . وتعتبر « زينب » أول رواية فنية في تاريخ الأدب المصري الحديث ، وذلك لواقعيتهما وسيرها على القواعد الفنية للرواية إلى حد كبير^(٢) .

(١) ولد في كفر غنام بمركز السنبلوين سنة ١٨٨٨ لأسرة ريفية مصرية لها بعض الثراء . وتعلم في الكتاب ، ثم في مدرسة الجمالية الابتدائية ، ثم في الخديوية الثانوية ، ثم في الحقوق وتخرج سنة ١٩٠٩ ، وتفتحت ميوله الأدبية منذ كان في الحقوق ، وكتب بعض المقالات في « الجريدة » . . . ثم سافر إلى فرنسا ليتم دراسته العليا ، فالتحق بكلية الحقوق بباريس وحصل على درجة الدكتوراه في الاقتصاد السياسي سنة ١٩١٢ . وحين عاد إلى مصر اشتغل بالمحاماة في المنصورة . ومنذ سنة ١٩١٧ أخذ يلقي بعض المحاضرات في الجامعة الأهلية . وحين أنشأ حزب الأحرار سنة ١٩٢٢ جريدة السياسة اختير هيكل رئيساً لتحريرها . ومنذ سنة ١٩٢٧ أصدر ملحقاً للسياسة باسم السياسة الأسبوعية ، وكان خاصاً بالأدب والنقد . وفي سنة ١٩٣٧ عينه محمد محمود وزيراً للدولة ، ثم جعل وزيراً للمعارف ، ثم عين سنة ١٩٤٥ رئيساً لمجلس الشيوخ . وظل كذلك حتى سنة ١٩٥٠ . وتفرغ بعد ذلك للكتابة التي كانت دائماً شغله إلى جانب مناصبه حتى توفي سنة ١٩٥٦ . انظر : الأدب العربي المعاصر ص ٢٧٠ وما بعدها .

واقراً عن دور هيكل في الأدب المعاصر في :

Studies on the Civilization of Islam : Gibb. pp. 273 - 275.

(٢) اقرأ عن زينب في : الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ص ٢٢٠ وما بعدها ، وفجر القصة ليحيى حق ص ٣٨ وما بعدها . ودراسات في الرواية المصرية للدكتور الراعي ص ٢٣ =

ورواية « زينب » تصور واقع الريف المصرى فى تقاليد القاسية وطبيعته السمحة ؛ فهى تحكى قصة شاب مثقف من أبناء الطبقة المتوسطة اسمه حامد يحب ابنة عم له اسمها عزيزة ، وتحول التقاليد القاسية فى الريف دون التعبير عن هذا الحب ، بل تقسو التقاليد أكثر فتفرض على عزيزة زواجا آخر يختاره أهلها ، ويحرم منها حامدا نهائياً . ولكنه يجد بعض العزاء والتنفيس عند فتاة ريفية من الطبقة الكادحة ، اسمها « زينب » ، تسمح ظروفها كعامله أن يلتقى بحامد وتذيقه بعض متع الحب ، ولكنها لا تفهم الفتى المثقف ابن الطبقة الوسطى حق الفهم ؛ فتفضل عليه إبراهيم رئيس العمال الذى تعمل تحت إشرافه فى تنقية الحقل من دودة القطن . ويتم حرمان حامد من زينب ، حين يزوجه أهلها ، فيغادر القرية نهائياً . أما زينب فنظراً لكونها لم تستطع الجهر بحب إبراهيم ؛ بسبب قسوة التقاليد ، فإن أهلها يزوجه لرجل آخر لا تحبه ، وإن كانت تخلص له وتؤدى حقوق الزوجة بصبر وأمانة . ويتعد إبراهيم — كما ابتعد حامد — حيث يجند للخدمة فى الجيش ، ويسافر إلى السودان ، تاركاً منديله لزينب تذكاًر حب . وتنتهى الرواية بمرض زينب من أثر الجوى ، وتصاب بالسل ، ثم تموت .

كل هذه الأحداث التى تصور قسوة التقاليد ، وتفريقها بين حامد وعزيزة ، ثم بين حامد وزينب ، وأخيراً بين زينب وإبراهيم ، التى يمكن تلخيصها فى « عدم الاعتراف بمشروعية الحب ، وعدم التسليم بحق الإنسان فى اختيار قرينه الذى يهتف به قلبه »^(١) ؛ كل هذه الأحداث تدور على

= وما بعدها . وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣١٧ وما بعدها . ومجلد السنة الثانية من مجلة البيان سنة ١٩١٢ .

واقراً عن قواعد الرواية الفنية فى :

The Rise of the novel:Watt.

Aspects of the nvel:Forster.

The structure of the novel,:Muir,

(١) تطور الرواية العربية ص ٣٣٣ .

مسرح الريف المصرى ، الذى صورته المؤلف تصويراً شاعرياً مثاليّاً أخذاً ، وهذا التصوير إذا أخذ مستقلاً كان من أروع ما كتب عن الريف من أدب ، ولكنه إذا أخذ كسرح لتلك الأحداث القاسية الحزينة ، كان فيه كثير من التناقض ، الذى يشبه تناقض « ديكور » المسرحية الحزينة ، حين يجعل بهيجاً مشرقاً . وقد أخذ هذا على مؤلف « زينب »^(١) . ولكن بعض النقاد يرى أن وصف الريف على هذا النحو قد جاء قصداً ، وأنه يمثل عنصراً قائماً بذاته فى الرواية^(٢) ، وكأن المؤلف قد قصد به أن يكون تعويضاً من الطبيعة عما أصاب أهل الريف من الحرمان وقسوة الظروف^(٣) .

وليس من شك فى أن الدكتور محمد حسين هيكل ، قد اعتمد فى روايته على محاكاة ما قرأ من أدب فرنسى ، وخاصة أدب الرومانسيين ، وليس من شك أيضاً فى أنه استوحى خياله وعاطفته المشبوبة بسبب بعده عن مصر وحنينه إلى الوطن وريفه ، الذى يمثل أصل بقعة فيه . واعتماد المؤلف على محاكاة ما قرأ فى الأدب الفرنسى ، يفسر ما يتخلل لوحة روايته أحياناً من خطوط وألوان غريبة عن البيئة المصرية الريفية . مثل تصوير زينب العاملة « بوآسة حضّانة » على حد تعبير الأستاذ يحيى حقي ، كأنها بطلة من أبطال قصة فرنسية . ومثل تصوير حامد متقدماً إلى شيخ صوفى ليحدثه عن خطاياها ؛ كأنه فتى مسيحي يتقدم للاعتراف أمام قسيس . ومثل رسم هذه الصورة الدرامية لنهاية زينب ، حين تلفظ أنفاسها والدم ينزف من فمها ، فتمسحه بمنديل حامد ، وكأنها « غادة الكاميليا »^(٤) .

أما عاطفة المؤلف المشبوبة وحنينه الملتهب إلى مصر ، فيفسر إفراطه فى وصف الريف وإسهابه فى تصوير محاسنه ؛ لأنه كان يراه من خلال خياله ،

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها ، ودراسات فى الرواية المصرية ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) فجر القصة ص ٤٧ - ٤٨ .

(٣) انظر : زينب ص ١٨ .

(٤) فجر القصة ص ٥٠ .

ويجمله بما تخضعه عليه عواطفه ، شأنه في ذلك شأن أى شاب وطني يغترب عن بلده الحبيب^(١) .

وهذان العيبان - عيب الخطوط والألوان الأجنبية ، وعيب الإفراط في وصف الريف وتصوير محاسنه ، بطريقة لا تخدم أحداث الرواية وبيئة أبطالها - تضاف إليهما بعض العيوب الأخرى ، مثل : عدم الدقة في رسم الشخصيات ، وعدم إنطاقها بما يلائم مستواها ، وإنما بما يلائم المؤلف نفسه ، ثم عدم التسويغ المقنع لبعض الأحداث والتصرفات^(٢) ، إلى غير ذلك من المآخذ التي لا تجعل من « زينب » رواية فنية كاملة النضج ، وإن كانت بداية طيبة ومبكرة للرواية الفنية في الأدب المصري الحديث .

بقى جانب يتصل بلغة هذه الرواية ، وهو استخدام المؤلف فيها للعامية في الحوار كثيراً ثم في السرد قليلاً . أما الحوار فيمكن تسويغ استخدام العامية فيه ، بدافع فني هو الرغبة في تحقيق الواقعية ، وإنطاق الأشخاص بلغة تلائمهم وتحدد أبعادهم ، خصوصاً وأكثرهم من الفلاحين . أما السرد فلا يبرر استخدام المؤلف للعامية فيه دافع فني مقنع . وأغلب الظن أن الدافع الحقيقي كان عجز المؤلف في تلك المرحلة المبكرة من حياته الأدبية عن العثور على جميع الألفاظ والتراكيب الفصحى ، التي تؤدي دلالات شعبية ريفية يريد أن يعبر عنها ، وربما يؤكد هذا ما تورط فيه المؤلف من أخطاء نحوية تناثرت في الرواية .

ومع كل ذلك فالدكتور محمد حسين هيكل يقف في طليعة من كتبوا الرواية الفنية ، ويعتبر رائدها الأول في الأدب الحديث . ومن الطريف أنه حين نشرها أول مرة سنة ١٩١٢ استحي أن يضع عليها اسمه ، بل استحي أن يسميها رواية أو قصة ، وإنما كتب عليها « مناظرة وأخلاق ريفية » بقلم

(١) انظر : زينب ص ١١ وفجر القصة ص ٤٨ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ٣٢٣ - ٣٣١ . ودراسات في الرواية المصرية

ص ٣٩ - ٤٥ . وفجر القصة ص ٤٩ - ٥٢ .

فلاح مصرى» ، وقد فسر ذلك بعد هذا ، فبين أنه خاف على سمعته كمحام من أن يعاب عليه كتابة الروايات ، لأن الناس فى تلك الأحيان لم يكونوا ينظرون إلى الروائيين بعين الاحترام^(١) . وربما كان من الأسباب مذكوره الأستاذ يحيى حقي ، من اشتغال الرواية على أحداث حب ، لم تكن البيئة الاجتماعية تحترم أصحابه فى تلك الآونة^(٢) . ولعل السبب الحقيقى ، ليس خجل المؤلف من أن يعرف بكتابة الرواية ، لأن غيره ممن كانوا أكثر تزمناً قد عالجوا هذا الفن ، وإن كان علاجهم لها بطريقة مخالفة ، مثل الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطى . ولعل السبب أيضاً ليس اشتغال الرواية على أحداث حب ، فإن روايات المنفلوطى الشيخ الوقور قد اشتملت على تلك الأحداث ، مما يدل على أن البيئة لم تكن تزدرى الرواية الجيدة أولاً ، ولا تأنف من اشتغالها على أحداث حب ثانياً . والمعقول أن يكون سبب خجل المؤلف من تسميتها رواية ، وإخفاء نفسه تحت لقب فلاح مصرى ، هو إحساسه بأنه هو البطل حامد ، وبأن أهم الأحداث التى فى روايته واقعية ، تجعلها أشبه بترجمة ذاتية ، ولذا استحى المؤلف أن يقول للناس - وهو محام ناشئ - إنه كان يحب العاملة الريفية زينب ، ويمارس معها بعض مظاهر الحب الجسدية ، وما إلى ذلك من أحداث ، لا يليق بالمؤلف أن تنسب إليه ، وهو رجل يعد نفسه للمناصب الكبرى وينتمى إلى حزب سياسى له خصوم يتلمسون زلات رجاله^(٣) .

وهذا جزء من رواية زينب ، نعيش فيه قليلاً مع أول رواية فنية مصرية ونتبين معه أهم خصائصها . . يقول هيكل فى أول الفصل الأول : « فى هاته الساعة من النهار ، حين تبدأ الموجودات ترجع لصوابها ، ويقطع الصمت المطلق الذى يحكم على الفلاحين طول الليل ، أذان المؤذن ، وصوت الديكة

(١) انظر : زينب ص ٧ ، وفجر القصة ص ٤٣ وما بعدها .

(٢) فجر القصة ص ٤٣-٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٤ .

ويقفزة الحيوانات جميعاً من راحتها ، وحين تتلاشى الظلمة ويظهر الصباح رويداً رويداً من وراء الحجب - في هاته الساعة ، كانت زينب تتمطى في مرقدها وترسل في الجو الساكن الهادئ تهديدات القائم من نومه . وعن جانبيها أختها وأخوها ما يزالان نائمين . فانسحبت هي من بينهما ، وبعيون ما يزال فيها أثر النوم ، نظرت لكل ما حولها ولم يدعها نسيم الصباح تترك مكانها ، بل استندت إلى الوسادة ، وجاهدت أن تنظر لعلها ترى ما في صحن الدار فلم تجد شيئاً ، وأدارت رأسها ، فإذا باب الغرفة موصد ، ولا صوت حولها ، إلا ما يتنادى به رسل الصلاح من أطراف القرية .

» بقيت في مكانها هنيهة ساكنة لا تبدى حراكاً ، ثم فردت ذراعيها من جديد ، وأرسلت في الهواء تهديداتها ، وتركت نفسها تذهب في أحلام يحийها النسيم ، حتى أحست بالباب تفتحه أمها راجعة من أدوار « المليّة » . وهنالك التفتت إلى أختها تهزها لتستيقظ ، لكن الصغيرة كانت في نوم عميق فلم تنتبه ، وتقلبت كأن بها ضيقاً ممن يقلقها في مضجعها .. وأخيراً نادتها أمها :

- يا زينب ...

- نعم ..

» ولم تزد على هذا الجواب كلمة . وبعد أن استيقظت أختها ، التفتت إلى أخيها وأيقظته وحدقت نحو الشرق ، فإذا الأفق متورد ، والشمس في لونها القاني ، والسماء قد خلعت قميص الليل . هنالك قامت فأوقدت ناراً ، و « لدّنت » فوقها رغيفاً لكل منهم ، ولم تنس أمها وأباها .

» دخل أبوها راجعاً من الجامع ، وقد قرأ الورد وصلى الفجر ، وما كاد يتخطى عتبة الدار ، حتى نادى « يا محمد » ، وسأله إن كان قد استيقظ بعد ، وإن كان قد أعد عمله .

» وجلست العائلة جميعاً حول « المشنة » وأكل كل منهم رغيفه « بحصوة » ملح ثم قام الرجل وابنه إلى عملهما . أما زينب ، فانتظرت مع أختها أن يمر بهما إبراهيم لينذهبا جميعاً إلى مزرعة السيد محمود لتنقية القطن ، وقد كان

في أملهم جميعاً أن ينتهوا اليوم من بر التربة الغربي ، أو كما يسميه كاتب المالك « نمرة ٢٠ » ، لينتقلوا في الغد إلى نمرة ١٤ .

« نزلنا حين رأنا إبراهيم ومن معه مقبلين ، وتهادى الكل « صباح الخير » ثم خرجوا من الحارة إلى سكة البلد ، ثم منها إلى سكة الوسط ، وهكذا كانوا عند نمرة ٢٠ ساعة مرور وابلور الصباح . ولم يتمهلوا أن أخذ كل منهم خطه على وجه الترتيب الذي كانوا عليه أمس . . ارتفعت الشمس حين نقوا خطين ، وأرسلت بشعاعها تغمر هامة الشجرات التي ما تزال في مبتدأ حياتها ، ومع ذلك يعنى بها الفلاح والمالك أكثر من عنايتهما بأبنائهما . واصطفوا للوجه الثالث ، بعد أن فصلهم عن الأولين مصرف ، فلم ينس إبراهيم أن ينبهم إلى أن هذه الجهة « أغلست » من سابقتها ، وتستحق لذلك عناية أكبر ، وأنذرهم أنه سيدقق في مراقبتهم ، ومن وجد وراءه شيئاً « أوراها شغله (١) » .

(هـ) ميلاد القصة القصيرة :

وإذا كانت قصص المنفلوطي - التي احتواها كتاب « العبرات » - تمثل الريادة الأولى غير الناضجة لفن القصة القصيرة (٢) ؛ فإن قصص محمد تيمور (٣)

(١) زيب ص ١٣ وما بعدها .

(٢) اقرأ المقال الذي عنوانه : « القصة التهذيبية البيانية » ص ١٧٩ من هذا الكتاب .

(٣) ولد سنة ١٨٩٢ ، ونشأ في بيت أبيه العالم الأديب أحمد تيمور . وتلقى علومه أولاً في مصر حتى أتم المرحلة الثانوية ، ثم سافر إلى أوروبا لاستكمال دراسته العالية ، فاتجه أولاً إلى برلين لدراسة الطب ، ولكنه ما لبث أن تركها إلى باريس لدراسة القانون ، غير أنه وجه كل همه إلى قراءة الأدب ومشاهدة المسرح ، فلم يوفق في دراسته القانونية النظامية على حين نجح في دراسته الفنية الحرة . وبعد ثلاث سنوات عاد إلى مصر في إجازة سنة ١٩١٤ ، وكانت الحرب العالمية الأولى قد شبت ، فحالت بينه وبين العودة إلى باريس ، فاتجه إلى مدرسة الزراعة العليا ، ولكنه لم يواصل الدراسة بها لعدم اتفاقها مع ميوله ، وانصرف إلى الحقل الأدبي والفني ، فاشتغل بالمسرح تأليفاً وتمثيلاً ، ثم عين أميناً للسلطان حسين ، فهجر التمثيل واقتصر على التأليف ، وفي هذه الفترة كتب سلسلة قصصه =

— التي ضمتها مجموعة « ما تراه العيون^(١) » — تمثل الريادة الناضجة والأدنى إلى الكمال في هذا الفن . فهي خطوة تالية لخطوة المنفلوطي^(٢) ، وأفسح منها وأقرب إلى المعالم الصحيحة^(٣) التي أرساها كتاب هذا النوع الأدبي في الآداب التي سبقت إليه ، وهي الآداب الغربية .

وقد كان محمد تيمور على صلة قوية بالفن القصصي الغربي ، وكان

= القصيرة « ما تراه العيون » . وبعد فترة ترك العمل في القصر ، وواصل العمل في المسرح والكتابة في الأدب . وحين شبت ثورة سنة ١٩١٩ أسهم فيها بجهد الفنى ، وكان من ذلك مسرحية العشرة الطيبة ، التي تضمنت نقداً لاذعاً لقصر السلطان فؤاد وحاشيته ووزارته . ثم مات محمد تيمور سنة ١٩٢١ وهو في ريعان الشباب .

اقرأ عنه في : مؤلفات محمد تيمور — المقدمة التي كتبها شقيقه محمود للمجلد الأول الذي عنوانه « وميض الروح » وفي فجر القصة ليحيى حق ص ٥٦ وما بعدها ، وفي القصة القصيرة في مصر لعباس خضر ص ١٠٩ وما بعدها .

(١) نشرت هذه المجموعة قصصاً مفرقة أول الأمر في « السفور » خلال حياة المؤلف ومنذ سنة ١٩١٧ ، ونشرت بعد ذلك مجموعة سنة ١٩٢٣ ضمن « مؤلفات محمد تيمور » وهو الكتاب الذي أخرجه شقيقه محمود تيمور ، جامعاً فيه كل مؤلفات الفقيه القصصية والمسرحية والنقدية والشعرية في ثلاثه مجلدات . وكانت هذه القصص ضمن محتويات المجلد الأول الذي عنوانه : « وميض الروح » . ثم نشرت وحدها سنة ١٩٢٧ ، وقد ألحقت بها لوحات قصصية باسم « خواطر » . وأخيراً نشرت ضمن سلسلة المكتبة العربية التي تنشرها وزارة الثقافة .

(٢) تحوى النظرات بعض القصص القصيرة غير الناضجة إلى جانب المقالات والحوار وقد نشرت أولاً في المؤيد ، ثم جمعت في ثلاثة أجزاء . أما العبرات فجميعها قصص قصار مؤلفة أو مترجمة ، وهي تتبع طريقة المنفلوطي التي سبق عنها الحديث . وقد نشرت سنة ١٩١٥ . اقرأ ما كتب بعنوان : « القصة التهذيبيّة البيانية » ص ١٧٩ من هذا الكتاب .

(٣) عن أهم معالم القصة القصيرة اقرأ :

Reading the short story: H. Shaw and D. Bement

واقراً أيضاً :

Short story writing: S. A. Moseley

وكذلك :

The Encyclopaedia Britannica, : Val. 20

متأثراً إلى درجة كبيرة « موباسان » القصصى الفرنسى الشهير ^(١) ، كما كان محمد تيمور كذلك على صلة بالمحاولات التى سبقت محاولته فى الأدب المصرى الحديث . وكان متأثراً أيضاً بما كتبه المنفلوطى . ولذا نجد فى قصصه القصيرة الأولى آثار ذلك كله ؛ ففيها كثير من المعالم الفنية للقصة القصيرة كما عرفت عند كتاب الغرب ، وعند « موباسان » بصفة خاصة . ويبدو ذلك فى واقعيته الصادقة ، واتجاهه إلى الأحداث العادية والمشكلات اليومية ، واهتمامه بالأناس البسطاء . ثم نجد فى قصص محمد تيمور الأولى أيضاً بعض آثار المنفلوطى ، التى تبدو أحياناً فى إدارة الكاتب الحديث حول نفسه ، وكأنه بطل من أبطال القصة ؛ كما تبدو كثيراً فى خلق الأجواء العاطفية ، وإثارة المشاعر الحانية نحو الفقراء والمساكين وضحايا المجتمع على وجه العموم ؛ ثم تبدو أحياناً أخرى فى التقديم للقصة بمقدمة تصور الحالة النفسية للكاتب . والغالب على هذه الحالة أن تكون حالة ضيق أو حزن أو قلق غير معروفة الأسباب من جانب الكاتب ، وإن كانت القصة بعد ذلك تفسر هذه الأسباب أو توحى بها على أقل تقدير .

وأولى قصص محمد تيمور ، وهى قصة « فى القطار » التى نشرها سنة ١٩١٧ ^(٢) ، والتى تمثل ميلاد القصة القصيرة الفنية فى الأدب المصرى الحديث ^(٣) ، تؤكد هذه الحقائق ، كما تؤكد فى الوقت نفسه سيطرة روح الفترة

(١) اقرأ شفاء الروح - الفصل الأول ، فيه يقرر محمود تيمور أن شقيقه امتدح له « موباسان » غير مرة حين فتن به ، وأقرأ مقدمة قصة « ربي لمن خلقت هذا النعم » لمحمد تيمور فى مجموعة ما تراه العيون ، ففيها يصرح بأنه يقتبس عن « موباسان » .

(٢) نشرت فى مجلة السفور التى كان يصدرها عبد الحميد حمدي من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩٢٤ .

(٣) هذا ما يراه الأستاذ عباس خضر حسب استقراءه ، وهو ما نطمئن إليه بالنسبة للأدب المصرى على الأقل . أما بالنسبة للأدب العربى الحديث بعامة فقد رأى الدكتور محمد يوسف نجم أن قصة العاقر لميخائيل نعيمة أسبق من محاولات محمد تيمور الأولى ، ويحدد سنة ١٩١٥ تاريخاً لنشر قصة نعيمة . اقرأ : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١١٤ ، والقصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ص ٢١٧ .

على هذا النوع الأدبي منذ ميلاده ؛ تلك الروح التي رأيناها توجه كل الأنواع الأدبية إلى نواحي النضال من أجل من أجل حياة مصرية أفضل . وقد كانت القصة القصيرة كسباً لهذا الميدان النضالي وخاصة في الميدان الاجتماعي ؛ لارتباطها بالواقع بحكم طبيعتها الفنية .. وهذه قصة « في القطار » :

« صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب الحزين ظلماته ، ويرد للشيخ شبابه . ونسيم عليل ينعش الأفئدة ، ويسرى عن النفس همومها . وفي الحديقة تمايل الأشجار يمنة ويسرة ، وكأنها ترقص لقدم الصباح . والناس تسير في الطريق ، وقد دبّت في نفوسهم حرارة العمل . وأنا مكتئب النفس ، أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأسأل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهندي لشيء . وتناولت ديوان « موسيه » وحاولت القراءة فلم أنجح ، فألقيت به على الخوان ، وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير ، كأنني فريسة بين محالب الدهر .

« مكثت حيناً أفكر ، ثم هضت واقفاً ، وتناولت عصاي وغادرت منزلي ، وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي ، إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد ، وهناك وقفت مفكراً ، ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس . وابتعت تذكرة ، وركبت القطار للضيعة ، لأقضي فيها نهاري بأكمله .

« وجلست في إحدى عربات القطار بجوار النافذة ، ولم يكن أحد سواي ، وما لبثت في مكاني حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أذني : (وادي النيل ، الأهرام ، المقطم) فابتعت إحداها وهممت بالقراءة ، وإذا بباب الغرفة قد انفتح ، ودخل شيخ من المعممين ، أستر اللون طويل القامة نحيف القوام كث اللحية ، له عينان أقفل أجفانها الكسل ، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد . وجلس الأستاذ غير بعيد عني ، وخلع مركوبه الأحمر ، قبل أن يتربع على المقعد ، ثم بصق على الأرض ثلاثاً ، ماسحاً شفثيه بمنديل أحمر ، يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير . ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة ، وجعل يردد اسم الله والنبي والصحابة والأولياء

الصالحين ، فحولت نظري عنه ، فإذا بي أرى في الغرفة شاباً لا أدرى من أين دخل علينا ، ولعل انشغالي برؤية الأستاذ منعني أن أرى الشاب ساعة دخوله .

« نظرت إلى الفتى ، وتبادر إلى ذهني أنه طالب ريفي انتهى من تأدية امتحانه ، وهو يعود إلى ضيعته ليقضى إجازته بين أهله وقومه . نظرت إلى الشاب كما نظر إلى ، ثم أخرج من جيبه رواية من روايات مسامرات الشعب وهم بالقراءة ، بعد أن حول نظره عني وعن الأستاذ . ونظرت إلى الساعة راجياً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر رابع ، فإذا بأفندي وضاح الطلعة حسن المندام دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته ، ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والتمرس . جلس الأفندي وهو يبتسم واضعاً رجلاً على رجل بعد أن أقرأنا السلام ، فرددناه رد الغريب على الغريب .

« وساد السكون في الغرفة ، والتلميذ يقرأ روايته ، والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود ، والأفندي ينظر للملابسي طوراً وللمسافرين تارة أخرى ، وأنا أقرأ وادى النيل ، منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا زائر خامس .

« مكثنا هنيهة لا نتكلم كأننا ننتظر قدوم أحد ، فانفتح باب الغرفة ، ودخل شيخ يبلغ الستين ، أحمر الوجه براق العينين ، يدل لون بشرته على أنه شركسي الأصل . وكان ممسكاً مظلة أكل عليها الدهر وشرب . أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه . وجلس أمامي وهو يتفرس في وجوه رفقاء المسافرين ، كأنه يسألهم : من أين هم قادمون ، وإلى أين هم ذاهبون . ثم سمعنا صفير القطار ينبئ الناس بالمسير . وتحرك القطار بعد قليل ، يقل من فيه إلى حيث هم قاصدون .

« سافر القطار ونحن جلوس لا ننبس ببنت شفة ، كأنما على رؤوسنا الطير ، حتى اقترب من محطة شبرا ، فإذا بالشركسي يحمق في ثم قال موجهاً كلامه إلى :

— هل من أخبار جديدة يا أفندي ؟

فقلت - وأنا ممسك الجريدة بيدي - ليس في أخبار اليوم ما يستلفت النظر . اللهم إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية .

« ولم يمهني الرجل أتم كلامي ؛ لأنه اختطف الجريدة من يدي دون أن يستأذني ؛ وابتدأ بقراءة ، ما يقع تحت عينيه . ولم يدهشني ما فعل ؛ لأنني أعلم الناس بحدة الشراكسة . وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا ، وصعد منها أحد عمدة القليوبية ، وهو رجل ضخيم الجثة كبير الشارب أفطس الأنف ، له وجه به أثار الجدرى ، تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . جلس العمدة بجواري ، بعد أن قرأ صورة الفاتحة وصلى على النبي . . ثم سار القطار قاصداً قليوب .

« مكث الشركسي قليلاً يقرأ الجريدة ، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهر يحترق من الألم ، وقال :

- يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح إلى مصاف أسياده ، وقد جهلوا أنهم يحنون جنانية كبرى .
فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

- وأية جنانية ؟

- إنك ما زلت شاباً لا تعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح .

- وأى علاج تقصد ؟ وهل من علاج أنجح من التعليم ؟

فقطب الشركسي حاجبيه وقال بلهجة الغاضب :

- هناك علاج آخر . .

- وما هو ؟

فصاح بعل فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال :

- السوط . إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً ، أما التعليم فيطلب أموالاً طائلة . ولا تنس أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب ؛ لأنه اعتاده من المهدي إلى المهدى :

« وأردت أن أجيب الشركسي ، ولكن العمدة - حفظه الله - كفاني
تطور الأدب الحديث

مشوئة الرد ، فقال للشركسى وهو يبتسم ابتسامة صفراء :

— صدقت يا بيه صدقت . ولو كنت تسكين الضياع مثلنا ، لقلت أكثر من ذلك ، إننا نعانى من الفلاح ما نعانى لنكبح جماحه ، ونمنعه من ارتكاب الجرائم .

فنظر إليه الشركسى نظرة ارتياب وقال :

— حضرتكم تسكنون الأرياف ؟

— أنا مولود بها يا بيه .

— ما شاء الله .

« جرى هذا الحديث والأستاذ يغط فى نومه ، والأفندى ذو الهندام الحسن ينظر للملايسه ، ثم ينظر لنا ويضحك ، أما التلميذ فكانت على وجهه سيما الاشتزاز ولقد هم بالكلام مراراً فلم يمنعه إلا حياؤه وصغر سنه ، ولم أطق سكوتاً على ما فاه به الشركسى ، فقلت له :

— الفلاح يا بيه إنسان مثلنا ، وحرام ألا يحسن الإنسان معاملة أخيه الإنسان .

فالتفت إلى العمدة كأنى وجهت الكلام إليه وقال :

أنا أعلم الناس بالفلاح ؛ ولى الشرف أن أكون عمدة فى بلد به ألف رجل ، وإن شئت أن تقف على شئون الفلاح أجيبك . إن الفلاح يا حضرة الأفندى لا يفلاح معه إلا الضرب ، ولقد صدق البك فيما قال . وأشار إلى الشركسى :

— ولا ينبئك مثل خبير .

فاستشاط التلميذ غضباً ولم يطق السكوت ، فقال وهو يرتجف :

— الفلاح يا حضرة العمدة . .

فقاطعه العمدة قائلاً :

— قل يا سعادة البك ؛ لأنى حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة .

قال التلميذ :

— الفلاح يا حضرة العملة لا يدعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك ، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم ، ولكنكم — مع الأسف — أسأتم إليه ، فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم . وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً وتنحى باللائمة على إخوانك الفلاحين .

فهز العملة رأسه ونظر إلى الشركسي وقال :

— هذه نتائج التعليم .

فقال الشركسي :

— نام وقام فوجد نفسه قائم مقام .

أما الأفندي ذو الهندام الحسن ، فإنه قهقه ضاحكاً وصفق بيديه ، وقال

للتلميذ :

— برافو يا أفندي ، برافو ، برافو .

ونظر إليه الشركسي ، وقد انتفخت أوداجه ، وتعسر عليه التنفس وقال :

— ومن تكون أنت ؟

— ابن الحظ والأنس يا أنس .

وقهقه عدة ضحكات متوالية .

« ولم يبق في قوس الشركسي منزع ، فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً ،

وعلى الأستاذ طوراً ، وعلى حذاء العملة تارة :

— أدبسيس فلاح .

ثم سكت وسكت الحاضرون ، وأوشكت أن تهدأ العاصفة ، لولا أن

التفت العملة إلى الأستاذ وقال :

— أنت خير الحاكمين يا سيدنا ، فاحكم لنا في هذه القضية .

فهز الأستاذ رأسه ، وتنحح ، وبصق على الأرض ، وقال :

— وما هي القضية لأحكم فيها بإذن الله جل وعلا .

— هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب ؟

فقال الأستاذ :

— بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً . قال النبي عليه الصلاة والسلام : « ولا تعلموا أولاد السفلة العلم » .
وعاد الأستاذ إلى خموله وإطباق أجفانه مستسلماً للذهول ، فضحك التلميذ وهو يقول :

— حرام عليك يا أستاذ . إن بين الغنى والفقير من هو على خلق عظيم ، كما أن بينهم من هو في الدرك الأسفل .
فأفاق الأستاذ من غشيته ، وقال :

— وا حسرتاه . إنكم من يوم ما تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ، ونسيتم أوامر دينكم ، ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق .
فصاح الشركى والعمدة (لك الله يا أستاذ) وقال الشركى :
— كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه ، والآن يشتمه ويهم بصفعه .
وقال العمدة :

— كان الولد لا يرى وجه عمته ، والآن يجالس امرأة أخيه .
« ووقف القطار في قليب ، فقرأت الجميع السلام وغادرتهم ، وسرت في طريقى إلى الضيعة ، وأنا لا أكاد أسمع دوى القطار وصفيره ، وهو يعدو بين المروج الخضراء ؛ لكثرة ما يصيح في أذنى من صدى الحديث (١) » .
ويلاحظ على هذه القصة أن المؤلف بدأها بمقدمة في وصف الطبيعة وكتابة النفس برغم مناظر الطبيعة الخلابة . وفي تلك المقدمة يتضح تأثير المنفلوطى . وقد تبدو هذه المقدمة مقحمة أمام النظرة السريعة ، بحيث يُظن أن من الأفضل الاستغناء عنها . ولكن النظرة الفاحصة تؤكد أن هذه المقدمة تخدم بناء القصة وتؤدى وظيفة حيوية فيها ؛ فهي توحى بالمشكلة من أول سطور القصة ، وهى مشكلة الأزمة التى يعانىها الكاتب من جزاء الظلم الاجتماعى الجاثم على صدر الفلاح ، تلك الأزمة التى لا يفرجها ما للطبيعة من جمال وفتنة ، أو هى مشكلة

(١) ما تراه العين لمحمد تيمور ص ٥ وما بعدها .

تكدير الإنسان بظلمة لصفاء الطبيعة وتشويهه بعدوانه لكل ما فيها من بهاء وحسن .

ولكى يقنعنا المؤلف بهذه القضية بأسلوب فني ؛ أطلعنا على موقف لبعض النماذج البشرية ، التي تمثل قطاعات مهمة من قطاعات المجتمع ، واختار عربية القطار مسرحاً لهذا الموقف وما يدور به من حوار وتصرفات لهذه النماذج . فهناك شيخ وشركسى وعمدة وطالب وموظف ، ولكل رأيه فى قضية تعليم الفلاح والاهتمام بأمره ، ولكل أيضاً تصرفاته وسماته . ومن خلال ما يدور بينهم من حديث ، وما يبدو من كل منهم من أفعال ، وما يتسم به من سمات ؛ يصل المؤلف ويصل بنا أيضاً إلى ما يريد أن يقول . فالشركسى فى عنجهيته وكبريائه وأخذ ما ليس له دون أدنى مبادئ اللياقة ؛ إنما هو نموذج الإقطاعيين الغاصبين فى تلك السنين . والشيخ فى غفلته وخموله ، وفى آرائه المتخلفة وأحكامه المناقفة ؛ إنما هو نموذج بعض رجال الدين ، الذين كانوا فى غفلة وتخلف ومداهنة لذوى السلطان فى تلك الأحيان . والعمدة فى جهله وفظاظته وعدوانيته ليس إلا نموذج صنائع الحكام وذبول السلطة الغاشمة فى هذه العهود السود . والأفندى فى سطحيته وسلبيته ليس إلا نموذج الموظفين اللامبالين ، الراضين من الحياة بالمداواة والحفاظ على الراتب الذى يوفر حسن المظهر . أما التلميذ فهو فى رهاقة حسه ، وإيجابيته ، ورفضه وشجاعته ؛ إنما هو نموذج الجيل الجديد ، الذى يعقد عليه الأمل لمصر الناضلة .

ويلاحظ كذلك أن القصة قد أثارت العطف على الفلاحين ، كما حركت السخرية من الإقطاعيين ، وهى فى الوقت نفسه قد نهبت إلى غفلة بعض رجال الدين وخطورة تخلفهم ، وأشارت بأصبع الاتهام إلى رجال الإدارة فى ذلك الحين . وما كانوا يرتكبون من جرائم القسوة والقهر مع أبناء الشعب الكادحين فى الأرض الطيبة .

ويلاحظ بعد ذلك كله ، أن القصة فى جملتها قد جاءت باللغة الفصحى البسيطة ، الحالية من التقعر ومن التنميق الأسلوبى معاً . وقد تخللها بعض ألفاظ

وتعابير من غير الفصحى ، ألحأت إليها ضرورة رسم بعض الشخصيات بأبعادها ، أو إنطاقها بما يلائمها ؛ مثل : « أدبسيس » التي قالها الشركسى فى رده على التلميذ . ومثل : « براغو » التي قالها الموظف فى تعليقه على التلميذ أيضاً . والأولى من مكملات شخصية الشركسى ، والثانية توحى بتعلق الموظف ببعض المظاهر الغربية ، مما يؤكد سطحيته وتفاهته ؛ وكانت هذه إحدى خصائص محمد تيمور اللغوية ، حيث يستعمل أحياناً اللفظة العامية أو الأمية حين لا تسعف الفصحى .

ومعظم القصص الأخرى التى تضمها مجموعة « ما تراه العيون »^(١) تتفق مع هذه القصة فى الخطوط الفنية العامة ، وإن خالفها فى بعض التفاصيل . فهى قد سيطرت عايتها روح النضال من أجل مجتمع مصرى أفضل . ومن هنا نراها تعالج موضوعات اجتماعية مستنبطة من الحياة اليومية ، وتصور شخصاً من الناس العاديين ، وخاصة من المظلومين طبقياً والمنكوبين اجتماعياً . كما نرى هذه القصص فى جملتها تهتم برسم الشخصيات ، وتقديم المضمون من خلال حوار الأبطال وتصرفاتهم ، وما تؤول إليه الأحداث الدائرة بينهم . نرى ذلك فى قصة « عطفة المنزل رقم ٢٢ » ، التى تحكى حكاية رجل مستهتر فى سلوكه ، مضيق على زوجته ؛ يعربد ما شاء له شيطانه ؛ على حين يجبس زوجته بين جدران البيت ، وهو فى ذلك مطمئن إلى أن عرضه مصون ، وخاصة أنه ترك زوجته فى حراسة أمه ، وأمه كما يقول لصاحبه : « من النساء اللواتى لا تفلح معهن شدة ولا رجاء » وكان هذا الصاحب رفيقاً للزوج فى نزواته ولكنه كان أعزب . وتكذب ظنون الزوج حين يفتح هذا الرفيق الأعزب عينيه مرة على إحدى ضحاياه ، فإذا هى زوجة صديقه المطمئن وهماً إلى أنه أحكم على زوجته الأبواب ، وجعلها فى حراسة أمه اليقظة^(١) ! ! .

ونرى ذلك أيضاً فى قصة « صفارة العيد » التى تتحدث عن يتيم فى يوم عيد ، وهو يصارع الحرمان ويتطلع فى لهفة إلى شىء من اللهو وبعض من

(١) اقرأ القصة فى : ما تراه العيون ص ١٧ وما بعدها .

السعادة ككبكية الصبية في ذلك اليوم ، ويدخل في معارك مع بعض الصبية المحظوظين السعداء . وبرغم أنه ينتصر عليهم ، يظل عاجزاً عن الانتصار على فقره وحرمانه وتعاسته (١) .

ومحمد تيمور يميل أحياناً في بعض قصصه إلى تحليل الميول ، والكشف عن الطبائع ، ولس أغوار النفوس . وأوضح مثال لذلك قصة « كان طفلاً فصار شاباً » . وهي قصة يصور فيها تطور عاطفة مربية إزاء ربيب نشأته ، ويبرز كيف تطورت هذه العاطفة من حب أم لطفل ، إلى عشق امرأة لفتى (٢) . ولم تكن مجموعة « ما تراه العيون » مؤلفة كلها ؛ بل كان بعضها مقتبساً ، وقد صرح بذلك المؤلف في أمانته . فقصة « ربي لمن خلقت هذا النعيم » قد اقتبس فكرتها من قصة لـ « موباسان » هي « ضوء القمر » . وقد قدم محمد تيمور لتلك القصة حين نشرها بمقدمة صرح فيها بأنه بدل أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ، ومصر كل شيء فيها ، حتى لم يبق من الأصل إلا روح الكاتب (٣) .

وهذه القصة — تحكى بعد التبديل — حكاية رجل غنى أراد أن يزوج ابنته بشاب من طبقته ، لكنها رفضت ، وأصرت على الرفض ، برغم ضغوط الأب وحزن الأم ، ولأذت بالصمت ، ولم تبج بسبب رفضها لهذا الزواج المأمول في نظر الأبوين . وقد أرق الأب ذات ليلة ، فخرج إلى حديقة المنزل ، وراعه منظر القمر وهو يكسو بأشعته الفضية أشجار الحديقة ، فثار في نفسه هذا السؤال « ربي لمن خلقت هذا النعيم ؟ » وما انتهى من تساؤله حتى لمح في الحديقة شبحين : فتاة حسناء وفتى وسيماً ، وكان الفتى يقول للفتاة : « أنا مرغم على تركك يا حبيبتي ، وإني أقسم لك أنى سأبقى على عهد حبي الطاهر الشريف ، إلى أن يضم عظامي القبر » . وتبين الرجل أن الفتاة ابنته ، وأن الفتى

(١) انظر : ما تراه العيون ص ٤٧ وما بعدها .

(٢) اقرأ القصة في : ما تراه العيون ص ٦٧ وما بعدها .

(٣) اقرأ القصة في : ما تراه العيون ص ٥٧ .

هو حبيبها الذى رفضت زواج المصلحة من أجله ، فثار فى نفس الوالد هذا الجواب : « ربى إنك خلقت هذا النعيم للمحبين » (١) .

هذا وقد اتجه محمد تيمور أيضاً إلى كتابة المقالات والخواطر القصصية ، التى رأينا أصولها من قبل عند المنفلوطى . ولكن محمد تيمور خطا بها هى الأخرى خطوة أفسح ، حتى وصل فى بعضها إلى ما يمكن أن يسمى « اللوحة القصصية » ؛ وذلك لما فيها من تجسيم رائع لمفارقة ، أو رسم جيد لشخصية ، أو تسجيل حى لحدث ، أو تحريك درامى لحاطرة . كل ذلك مع البعد عن الخطابية المبالغة ، والوعظ المتكلف ، والأسلوب المنمق . وأكثر هذه اللوحات تدور حول مقارنات بين الغنى والفقر ، والقوة والضعف ، والتقدم والتخلف ، وما إلى ذلك من تناقضات تمتلئ بها الحياة التى تزدحم بالمفارقات . ولولا أن المؤلف كان يجعل أساس هذه اللوحات أحداثاً عرضت له أو اتصلت به ، ولولا أنه يعلق عليها بما يريد أن يقدم من عبرة أو نقد أو فكرة لإصلاح - لكنت هذه اللوحات أقاصيص من الطراز الجيد (٢) .

ومن نماذج تلك اللوحات (٣) : لوحة « لبن بقهوة ولبن بالتراب » التى يقول فيها :

« صباح اليوم ، بعد أن صحوت من نومى ولبست ملابسى ، أتتني الخادمة بالفطور لآكل ثم أخرج : ألقى نظرى على الطعام ، فوجدته مختلف الألوان ، من جبن وزيتون وبيض ولبن وقهوة . وكانت لى شهية للأكل فأكلت من الجبن والزيتون والبيض حتى شبعت ؛ ثم نظرت للبن

(١) اقرأ القصة فى : ما تراه العيون ص ٥٧ وما بعدها .

(٢) انظر : عباس خضر - القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ص ١٢٤

ويحيى حقى : فجر القصة ص ٦١ .

(٣) جمعت هذه اللوحات تحت عنوان : « خواطر » ونشرت ضمن المجلد الأول من مؤلفات محمد تيمور ، وهو المجلد الذى عنوانه : « وميض الروح » . ثم نشرت ملحقة بمجموعة قصص « ما تراه العيون » .

والقهوة وقلت لنفسى : (إني أشرب اللبن مع القهوة صباح كل يوم ، وقد شبت من غيره اليوم ، وليس في مقدورى أن أضيف إلى مافى معدتى من اللبن شيئاً) . وقمت لأرتدى ملابسى ، وإذا بى أرى كلبى يبصص لى بذنبه ، فأفرغت ما كان فى فنجانى من اللبن فى وعاء الكلب وتركته والوعاء .

« ركب ركاب الرمل حتى الإسكندرية ، وقضيت بعض حوائجى ، ثم أردت الرجوع ، فانتظرت فى المحطة قليلاً متربحاً القطار الذى يقطنى حتى المحطة التى أسكن فيها ، وإذا بى أرى رجلاً يبلغ الخمسين يسير وراءه طفل — ما شككت فى أنه ولده — يحمل معه قدراً مملوءاً بسائل لا أعرفه ، وحاولا ركوب قطار كان قد غادر المحطة وابتعد عنها قليلاً . وإذا بالولد يهوى على الأرض ، والأب يهوى فوقه ، ولحسن حظهما لم يصابا بسوء . ولكن القدر قد انكسر وسال مافيه على الأرض ، وكان لبناً ناصع البياض . فنظر إليه الرجل نظرة ملؤها الأسف ، وكادت الدموع تسيل من عينيه . ثم سار فى طريقه مع ابنه ، وكأنه تفاعل شراً مما حدث فعاد من حيث أتى . لم ألبث فى طريقى قليلاً حتى رأيت طفلين من أطفال شوارع الإسكندرية يتسابقان لمكان الحادثة ، وكانا لابسين من الملابس مالا يحجب من جسديهما إلا القليل ، عاربي الرأس ، حافبي الأقدام ، تراكم على جبهتهما وملابسهما القاذورات والأوساخ ، تسابقا لمكان الحادثة ، ولما وصلا إليه ركعا على الأرض ولبثا يلحسان اللبن ، وكان لبناً بالتراب لا بالقهوة .

بالله أترفض نفسى فى هذا الصباح فنجان لبن بقهوة ، وترضى نفسا هذين الفقيرين لبناً ممزوجاً بالتراب ١٩ » (١) .

وهكذا نرى أن أواخر هذه الفترة قد شهدت ميلاد القصة القصيرة كما شهدت ميلاد الرواية الفنية (٢) . وقد جاءت هذه ، ثم تلك ، على

(١) ما تراه العميون (الطبعة الثانية سنة ١٩٢٧) ص ١٢٧ .

(٢) كان ميلادها على يد الدكتور محمد حسين هيكل حين نشر سنة ١٩١٢ .

يدى كاتب من ذوى الثقافة الأجنبية ، ومن المتصلين بالأدب الغربى .
لهذا جاءت فى بنائها الفنى على نعط الشكل الأوروبى ، وإن لم تخل من
بعض الرواسب العربية .

على أنه يلاحظ أن القصة القصيرة قد تأخر ميلادها عن الرواية الفنية
نحو خمس سنين ^(١) . ولعل السبب فى ذلك هو أن ارتباط القصة القصيرة
بالواقعية أشد ، ومعالجتها لأحوال الناس العاديين أكثر ، والتحامها بالروح
القومية أقوى . فكان أن ظهرت مع سنوات غليان المجتمع بالروح القومية ،
والتفاته بعطف إلى العناصر الكادحة ، وتأمله بمرارة لواقعه المتناقض ؛ وهذه
السنوات هى السنوات التى تمخضت عن ثورة سنة ١٩١٩ ، التى سيشب بعدها
الفن القصصى كله ولا يقف عند مرحلة الميلاد .

٤ - المسرحية وأولية الأدب المسرحى :

تضاعف النشاط المسرحى فى مصر خلال هذه الفترة ، بعد أن ولد المسرح
ونشط فى الفترة السابقة . وكان تضاعف هذا النشاط بسبب قدوم فرقة
شامية جديدة ، هى فرقة أبى خليل القبانى ^(٢) ؛ فقد قدم على مصر سنة ١٨٨٤
وعمل فى الإسكندرية أولا ، ثم عاد إلى القاهرة وعمل على مسرح « الأوبرا »
وتنقل بعد ذلك بفرقة فى عدد من الأقاليم والعواصم المصرية ^(٣) .

وهكذا أصبح فى مصر عدد من الفرق التمثيلية ، كفرقة يوسف الحلياط
وفرقة سليمان القرداحى ، وفرقة أبى خليل القبانى . وبهذا زاد التنافس بين
تلك الفرق ، وتضاعف النشاط فى مجال المسرح ، فكثرت جمهوره ، وتعدد
الكاتبون له من شاميين ومصريين . وقد كان فى مقدمة هؤلاء الكتاب

(١) ظهرت أول قصة قصيرة فنية على يد محمد تيمور وهى قصة « فى القطار » سنة ١٩١٧ .
ومن قبل ظهرت رواية زينب على يد الدكتور محمد حسين هيكل سنة ١٩١٢ .

(٢) انظر : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، للدكتور يوسف نجم ص ٦٠ - ٦٨ .

(٣) المصدر السابق ص ١١٥ وما بعدها .

المسرحيين في هذا العهد المبكر ، محمد عثمان جلال^(١) ، الذي ترجم للمسرح ومصر ، كما ألف كذلك بعض الأعمال المسرحية . ومن ترجماته تلك المجموعة التي نشرها سنة ١٨٨٩ باسم « الروايات المفيدة في علم التراجيدة » ، متضمنة ترجمة لثلاث مسرحيات للشاعر الفرنسي الكبير « راسين » هي : « إستر » و« أفغانية » و« إسكندر الأكبر » . ومن تمصيراته تلك المجموعة التي نشرها سنة ١٨٩٣ باسم « الأربع روايات من مختارات التياترات » مشتملة على أربع مسرحيات من ملاهى المسرحى الفرنسي العظيم « مولير » . وتلك المسرحيات هي : « الشيخ متلوف » و« النساء العالمات » و« مدرسة الأزواج » و« مدرسة النساء » . كذلك ألف محمد عثمان جلال مسرحية « المخدمين » التي عالج فيها موضوعاً اجتماعياً ، هو حيل المخدمين ، ووسائلهم في السيطرة على الخدم وإفسادهم على مخدمهم . وقد كتب تلك المسرحية بالزجل المصرى ، الذي اختاره من قبل لغة لترجماته وتمصيراته^(٢) .

غير أن نجاح القبانى وفرقة لم يقف عند إنعاش النشاط المسرحى ومضاعفة الاهتمام بالمسرح والكتابة له ، وإنما تجاوزه إلى شيئين مهمين ؛ وهما توجيه الاهتمام إلى المسرحية التاريخية العربية ، ثم العناية باللغة الفصحى والشعر فى كتابة المسرحية ، فقد كان القبانى يميل إلى المسرحيات المستمدة من التاريخ العربى أولاً ، وكان يفضل للغتها الفصحى التي يتخللها الشعر ثانياً . ولما كان يقدم المسرحيات وفيها مشهيات كثيرة تلائم الأذواق فى ذلك الحين ، من أغان

(١) ولد فى إحدى بلدان بنى سويف سنة ١٨٢٨ ، وتدرج فى التعليم من الكتاب إلى تجهيزية قصر العينى إلى مدرسة الألسن ، ثم اشتغل فى سلك القضاء ، فعمل بالمحاكم المختلطة والاستئناف . وتوفى سنة ١٨٩٨ . أقرأ عنه فى : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١١ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢٢١ ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ١ ص ٨٩ وما بعدها ، والفن القصصى لمحمود شوكت ص ٧١ وما بعدها .

(٢) انظر : المسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور يوسف نجم ص ٢١٨ - ٢٢١ ، ثم ٢٧٣ - ٢٨٨ ثم ٤٣٠ - ٤٣٢ . وانظر : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١٧ ، والمسرحية لعمر الدسوقي ص ١٨ ، وفى الأدب الحديث للمؤلف نفسه ج ١ ص ٩١ .

وإنشادات ورقصات^(١) ، فقد كثر الإقبال على مسرحياته ، ونجح هذا الاتجاه الذى وجه إليه المسرحية ، نحو التاريخ العربى أولاً ، ثم نحو اتخاذ الفصحى والشعر لغة للمسرح ثانياً. وبرغم أن الفصحى التى كانت تكتب بها مسرحيات القباني ، قد كانت مفعمة بالمحسنات التى فى مقدمتها السجع ، وبرغم أن الشعر لم يكن ملائماً دائماً للموقف أو مؤدياً وظيفة فى البناء المسرحى ؛ قد كان هذا الاتجاه متفقاً إلى حد كبير مع الاتجاه الأدبى العام فى ذلك الحين ، هذا الاتجاه الذى عرفنا أنه كان يهتم بالتراث ، ويتشبث بالماضى ، حتى يحاول أن يصطنع فى بعض مجالات الفن القصصى لغة المقامات ، باعتبارها لغة الفن القصصى البارز ، الذى عرف فى عهود الازدهار^(٢) .

ومهما يكن من أمر ، فقد ساعد نجاح مسرح القباني على السير فى اتجاهه وتجاوذه . كما ساعد على دفع المسرح خطوة إلى الأمام . فقد انفصل إسكندر فرح عن فرقة القباني وألف فرقة سنة ١٨٩١ . واستعان بالشيخ سلامة حجازى^(٣) ، مواصلاً الاتجاه الغنائى ، إلى أن انفصل عنه الشيخ سلامة حجازى سنة ١٩٠٥ ، فاعتمد على المسرحيات غير الغنائية ، واجتذب إلى الكتابة المسرحية طائفة من الأقلام الممتازة ، مثل مطران ونجيب الحداد وفرح أنطون وغيرهم ، ممن ألفوا وترجموا عن الإنجليزى والفرنسية^(٤) .

كذلك واصل الشيخ سلامة حجازى نشاطه المسرحى الغنائى بعد أن استقل وكون له فرقة خاصة ، وعنى عناية بالغة بالملابس والمناظر وروعة

(١) انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٢٢ ، والمسرحية لعمر الدسوقي ص ١٨ وما بعدها .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك الاتجاه فى مبحث النثر فى هذا الفصل ، فقرة ٣ - مقال (أ) - الرواية الاجتماعية المقامية .

(٣) اقرأ عنه فى : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٣٥ - ١٤٩ ، والمسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ١٢ .

(٤) المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٢٥ - ١٣٢ .

العرض ، وأنشأ « دار التمثيل العربى » ، واهتم إلى درجة كبيرة بالروايات التاريخية ، مثل « صلاح الدين » و« زنوبيا » و« غانية الأندلس » . هذا بالإضافة إلى الروايات المترجمة والمؤلفة الأخرى . وقد كان الشيخ سلامة يغنى فى مواقف من رواياته ، كما كان يغنى أيضاً بين الفصول ، وكان هذا الغناء من أهم عوامل جذب الجمهور إلى المسرح فى تلك الأحيان^(١) .

ثم خطا المسرح المصرى أهم خطواته نحو الفن الصحيح ، وذلك حين ألف جورج أبيض^(٢) فرقته المسرحية ، بعد عودته سنة ١٩١٠ من دراسة التمثيل فى فرنسا . وقد استهلت هذه الفرقة عملها بتقديم مشهد شعرى من تأليف حافظ إبراهيم هو « شهيد بيروت » فى مارس سنة ١٩١٢ ، ثم قدمت الفرقة فى نفس الشهر مسرحية « أوديب » ثم قدمت « لويس الحادى عشر » ثم « عطيل » . والأولى ترجمة فرح أنطون ، والثانية ترجمة إلياس فياض ، والثالثة ترجمة مطران . وبرغم استهلال جورج أبيض بالمسرحيات المترجمة ، قد اهتم بعد ذلك بالروايات التاريخية العربية ، مثل « صلاح الدين ومملكة أورشليم » و« الحاكم بأمر الله »^(٣) . ومع جورج أبيض وما قدم من روايات على أسلوب مسرحى فنى^(٤) ، يكون المسرح المصرى قد جاوز طور النشأة ، وتكون المسرحية الصحيحة قد ظهرت أولياتها ، ويكون الأدب المسرحى فى مصر قد رأى النور ، وظهرت نماذج وليدة منه ، وخاصة فى أواخر تلك الفترة التى تنتهى بشوكة ١٩١٩ .

(١) المصدر السابق ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٢) اقرأ عنه فى المصدر السابق ص ١٥٢ - ١٦٥ . وطلائع المسرح العربى لمحمود تيمور .

ص ٤٣ وما بعدها .

(٣) المسرحية للدكتور نجم ص ١٥٤ - ١٥٧ .

(٤) انظر : المسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ١٢ - ١٦ ، والمسرحية

للدكتور نجم ص ١٥٧ .

(أ) مسرحية المعتمد بن عباد :

ولكن ما هى تلك المسرحيات التى يمكن أن تعتبر أول الأدب المسرحى المصرى الحديث . الحق أنه يمكن أن تعتبر مسرحية « المعتمد بن عباد » أول مسرحية تدخل فى هذا الباب . وقد ألفها إبراهيم رمزي^(١) سنة ١٨٩٢ معتمداً على فترة تاريخية تتصل بتاريخ العرب فى الأندلس ، ومختاراً من بين صفحاتها ثلاث حوادث كبيرة . الأولى ما كان بين الملك الأندلسى المعتمد بن عباد ووزيره الشاعر أبى بكر بن عمار ، من صداقة انتهت بعداوة أدت إلى قتل الوزير . والثانية غزو الأذفونش (ألفونسو السادس) لإشبيلية واستنجد الأندلسيين بالمرابطين فى شمال أفريقيا ، ومجى يوسف بن تاشفين لنجدة أهل الأندلس ، ثم عودته إلى المغرب وقد طمع فى الاستيلاء على تلك البلاد التى استنجدت به . أما الحادثة الثالثة ، فهى ما كان من أمر هذا الجيش الذى خلفه ابن تاشفين فى الأندلس ، وما كان من تقويضه لملك المعتمد وأسره ، ثم نقله إلى سجن أغمات فى شمال إفريقيا ، حيث قضى نحبه بعد أن فجع ب وفاة زوجته اعتماد .

والواقع أن تلك المسرحية لم تكن ناضجة ولا قريبة من الناضجة ، وذلك لأن المؤلف قد اقتصر على سرد المعلومات التاريخية عن طريق الحوار ، دون أن يضيف شيئاً أو يحذف شيئاً ، كما تقتضى طبيعة التأليف المسرحى المعتمد على مادة التاريخ . ومن هنا جاءت المسرحية على كثير من التفكك ، وليست فيها مراعاة لإطارى الزمان والمكان المعقولين ، كما أنها لا تعطى تفسيراً مقنعاً لما وراءها من مأس ، ولا هدفاً محدداً لما تعرضه من أحداث . وكل ما فى الأمر أنها أشبه بفصول التاريخ التى اتخذت شكل المسرحية ولغة الحوار الدرامى .

(١) اقرأ عنه فى : المسرح الثرى للدكتور مندور الحلقة الأولى . وفى : طلائع المسرح العربى

لحمود تيمور ص ٤٧ وما بعدها .

وقد كتبت تلك المسرحية باللغة الفصحى المسجوعة ، وتخللتها قطع وأبيات من الشعر ، مما أضاف إلى عيوبها السابقة عيباً آخر ، هو عيب اللغة المصنوعة التي لا تلائم الشخصيات وتطور الأحداث وتصور الجو ، بقدر ما ترضى نزعة الالتفات إلى التراث وإرضاء حاجة المشاهدين^(١) .

على أننا إذا تذكرنا أن تلك المسرحية قد كتبت في هذا العهد المبكر ، وتحت تلك الظروف التي عرفناها ، وما كان فيها من عامية وركاكة من جانب ، ومحافظة واهتمام بالفصحى ورعاية للتراث من جانب آخر ، إذا تذكرنا ذلك عطفنا على تلك المحاولة المبكرة واعتبرنا صاحبها رائداً مستحقاً للثناء .

(ب) مسرحية على بك الكبير :

وإذا كانت مسرحية « المعتمد بن عباد » أول الأدب المسرحي النثرى ، فإن « على بك الكبير » لأحمد شوقي أول الأدب المسرحي الشعري . وقد ألفها شوقي وهو في باريس سنة ١٨٩٣ ، بعد أن أتيح له أن يتصل بالأدب الفرنسي ويشاهد المسرحيات في العاصمة الفرنسية .

وقد صور شوقي في تلك المسرحية عصر المماليك ، وما فيه من مساوئ سياسية واجتماعية . واختار بطلاً لمسرحيته على بك الكبير ، الذي كان مملوكاً طموحاً ، استقل بمصر عن الأتراك ، وتلقب بلقب سلطان سنة ١٧٦٩ ، ووسع رقعة ملكه بالاستيلاء على اليمن وجدة ومكة ، ثم غزا فابلس والقدس وبافا وصيدا ودمشق . وقد احتال الأتراك لدرء خطر هذا المملوك ، باصطناع مملوك آخر هو محمد أبو الذهب ، الذي كان على بك الكبير قد تبناه من قبل ورباه ، فغدر أبو الذهب بعلى بك الكبير ، بإيعاز من الأتراك ، وما زال به حتى قتله ، وخلفه في الولاية على مصر . وقد رأى المؤلف أن يضيف إلى ذلك الصراع بين على بك الكبير ومحمد أبي الذهب ، قصة غرام بين مملوك ثالث هو

(١) انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٢٩٨ وما بعدها ، والمسرح النثرى

للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٣٠ وما بعدها .

«مراد بك»، وبين «آمال» مملوكة على بك الكبير، التي اتخذها زوجة. وربط شوقي القصتين التاريخية والخيالية؛ فجعل «مراد بك» يساعد «محمد أبا الذهب»، ويتآمر معه لكي يفوز بمحبوبته «آمال» بعد قتل زوجها. ورغبة في تقديم مفاجأة مسرحية، جعل المؤلف «مراد بك» يكشف في آخر المسرحية أن حبيبته «آمال» إنما هي أخت مجهولة له، والذي يكشف عن هذا السر هو أبوها وأبوه، النحاس مصطفى الياسرجي.

هذا وقد كتب شوقي تلك المسرحية شعراً، ولكنه كان دون شعره الذي عرفناه بعد ذلك، حين عاد إلى كتابة المسرحيات، بعد أن هجرها من أيام كتابة هذه المسرحية إلى سنة ١٩٢٧. وهناك عيب آخر وهو غلبة الشعر الغنائي على الشعر الدرامي فيها، وكان هذا العيب مما وجه إلى شوقي في مسرحياته الأولى، ثم حاول التخلص منه في المسرحيات المتأخرة، كما حاول أن يتخلص منه ومن العيب السابق، حين أعاد كتابة تلك المسرحية سنة ١٩٣٢. وهناك عيب آخر في تلك المسرحية حاول شوقي أن يتلافاه حين أعاد كتابتها؛ وهو بعض زلات يصف فيها الشعب المصري بالضعف والذلة، ليجسم ما أراد من تصوير المماليك بالقوة والعنف.

على أن في تلك المسرحية عيباً أبلغ من كل تلك العيوب، قد حاول شوقي أن يصححه حين أعاد كتابة المسرحية ولكنه لم يوفق تماماً، هذا العيب هو عجز البطل عن كسب عطف المشاهدين، مما يفقد المسرحية عنصر الإثارة وحرارة «الدrama» وقوة الانفعال. وذلك لكون البطل شخصية سيئة لا تجلب العطف؛ لأنها من شخصيات المماليك الغادرين الشريرين^(١). ومع ذلك قد نوفرت للمسرحية عناصر فنية أخرى تجعلها أكثر نجاحاً من المسرحية الثرية التي كتبها إبراهيم رمزي باسم «المعتمد بن عباد». وأهم

(١) انظر: مسرحيات شوقي للدكتور محمد مندور ص ٤٠ وما بعدها، والمسرحية في

شعر شوقي للدكتور محمود شوكت ص ١١٠ - ١١١ والمسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٣٠٢

وما بعدها.

تلك العناصر الفنية فى مسرحية شوق ، هى : الحبكة ، والتعقيد ، والحل ، والتشويق ، والمفاجآت ، وحيوية الحوار إلى حد كبير^(١) . وبرغم ذلك لم تصادف النجاح الذى كان شوق ينتظره ، ولم ير تشجيعاً يدفعه إلى مواصلة الكتابة للمسرح فى ذلك العهد المبكر ، فأثر الشعر الغنائى . واهتم منه بشعر المدح وما يشبهه من الشعر السياسى والاجتماعى ، الذى يحقق له التفوق بسرعة ويوصله إلى منصب شاعر الأمير ، ثم أمير الشعراء . وظل لا يعاود الكتابة للمسرح إلى سنة ١٩٢٧ ، حين تقدم للوعى الفنى ، وازدهر المسرح المصرى وظهرت فرق تمثيلية جيدة ، فعاد يكتب سلسلة مسرحياته المعروفة ، ثم يعيد مسرحيته الأولى ويحاول تلافى بعض ما كان فيها من عيوب^(٢) .

وهكذا يمكن اعتبار هذين العاملين بداية الأدب المسرحى المصرى .. وقد تبعت هذين العاملين أعمال أخرى لمؤلفين مصريين آخرين ، وهى أعمال تنفاوت فى قربها من المسرحية الفنية الناضجة ، ولكنها جميعاً تشترك فى أنها تمثل الطلائع الأولى لهذا الفن ، كما تشترك فى أنها تمثل روح العصر إلى حد كبير . وهذا يتضح فى اتجاهها إلى التاريخ العربى المجيد واستلهامه أولاً ، ثم فى الاهتمام باللغة الفصحى ومزجها بالشعر ثانياً ، ثم فى التعريض ببعض المفاصل التى جرها الاحتلال ، ويحاول المصريون التخلص منها آخر الأمر . ومن أمثلة ذلك ، مسرحية « فتح الأندلس » لمصطفى كامل ، التى ضمنها بعض الخطب والشعر الحماسى والأناشيد ، وهاجم فيها الطغيان والاحتلال ، متأثراً بموقفه كزعيم لحركة تحررية وطنية^(٣) . ومن أمثلة تلك المسرحيات أيضاً « حياة مهلهل ابن ربيعة » ، أو حرب البسوس » لمحمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطى مرعى ، ثم « حياة امرئ القيس » للمؤلفين نفسيهما . وهاتان المسرحيتان الأخيرتان تقومان تقريباً على سرد التاريخ والقصائد دون إعمال خيال أو تصرف فنى ،

(١) مسرحيات شوق لمدور الحلقة الأولى ص ٤٧ ، والمسرحية لنجم ص ٣٠٣ .

(٢) مسرحيات شوق لمدور ص ٤٠ .

(٣) المسرحية ليوسف نجم ص ٣١٠ وما بعدها .

يحول مادة التاريخ إلى عمل مسرحى حى^(١) ؛ فهما دون المسرحيات الأخرى ، ولكنهما تدخلان فى نتاج تلك المرحلة المبكرة ، وتسمان بالطابع العام ، الذى يستلهم التاريخ ويرعى الفصحى والشعر .

(ج) مسرحية أبطال المنصورة :

ثم تخطو هذه المرحلة البادئة خطوات أفسح ، وتظهر بعض المسرحيات الأدنى إلى النضج ، والتي تمثل أحسن ما عرفت تلك الفترة من أدب مسرحى . وتأتى فى مقدمة هذه المسرحيات مسرحية « أبطال المنصورة » التى ألفها إبراهيم رمزى سنة ١٩١٥ ، بعد أن تمكن من فن الأدب المسرحى ، واكتسب فيه ثقافة أجنبية ، هبأتها له رحلته إلى إنجلترا ، ودراسته فيها للأدب التمثيلى ، واختلافه إلى المسارح الإنجليزية ، أيام ازدهار مسرحيات « إيسن » و « برناردشو »^(٢) .

ومن هنا جاءت مسرحية « أبطال المنصورة » خالية من أهم تلك العيوب التى شابت مسرحيته السابقة « المعتمد بن عباد » ، فقد جاءت مسرحية بعيدة عن أن تكون مجرد سرد للتاريخ ؛ بل فيها من التاريخ فقط ما يخدم الهدف ويلائم الفن . وفيها من الخيال والإبداع إضافات وتعديلات ، لا تتنافى مع روح التاريخ ولا مع منطق الحياة . وهذه الإضافات والتعديلات تعين فى الوقت نفسه على خلق الحركة الدرامية ، واستخدام عنصر التشويق والمفاجأة ، ثم توفير الصراع الداخلى والخارجى . حتى لقد اعتبر بعض النقاد الكبار هذه المسرحية من أروع ما كتب فى هذا الفن فى الأدب العربى ، بل قال « لعلها تسمو إلى مستوى الأدب الفنى العالمى الرفيع »^(٣) .

وتصور مسرحية « أبطال المنصورة » جانباً من الحروب الصليبية التى

(١) المصدر السابق ص ٣٢١ - ٣٢٥ .

(٢) المسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ٣٥ .

(٣) المصدر السابق .

جرت في مصر ، وانتهت بانتصار أمراءها محسن وأقطاي وبيرس ، على تلك الحملة الفرنسية التي نزلت دمياط بقيادة لويس التاسع ، وانتهت بمعركة المنصورة التي قتل فيها بيرس أخا الملك لويس . ثم أسر الملك نفسه وسجنه في البيت المعروف ببيت القاضي لقمان في المنصورة ، وأخيراً أطلق الملك الفرنسي بفدية كبيرة بعد أن تعهد ألا يعود إلى مثل تلك الحرب .

وقد طعم المؤلف تلك الأحداث البسيطة بعناصر خيالية لا تتعارض مع روح التاريخ ولا مع منطق الحياة الإنسانية ، فابتكر شخصيات خيالية ، واستخدمها في تحريك الأحداث وإثارة التشويق وإعداد المفاجآت ، وحقق بها عنصراً درامياً هاماً في المسرحية . ومن تلك الشخصيات شخصية هبة الله ، الذي رسمه طبيباً خاصاً للملك الصالح أيوب ولزوجته شجرة الدر ، وجعله يلعب في المسرحية دور الدنيسة على المسلمين . ويرر المؤلف ذلك يجعل أصله فرنسياً ، ولكنه تربى في مصر ، فلم ينس أصله والعمل لمصلحة الفرنسيين ضد من ائتمنوه على أنفسهم . وينتهي أمر هذا الخائن بأن يفضح ، ويقتله بيرس في نهاية المسرحية .

ولم يفت المؤلف أن يقيم عقدة غرامية خلال تلك الأحداث ، فيجعل بيرس محباً لصفية أخت شجرة الدر ، ويدخل هبة الله منافساً له في هذا الغرام . ومع أن الهدف الأساسي للمسرحية قد كان لإظهار بطولة المسلمين وسماحتهم في الحروب الصليبية ، وانتصارهم بفضل شجاعتهم دون التجاء إلى الخديعة والغش كما كان يفعل الصليبيون خلال حروبهم مع المسلمين ؛ لم يغفل إبراهيم رمزي جوانب الضعف البشري الطبيعي الذي في نفوس الأبطال المسلمين كبشر . وقد تجلى ذلك في البطل الكبير بيرس . وذلك حين صوره المؤلف في بعض المواقف محتاجاً إلى العطف ، ظامئاً إلى الحنان كغيره من الرجال . ومن تلك المواقف ، هذا الموقف الذي كان بينه وبين شجرة الدر ، والذي يشكو فيه لوعته لغياب حبيبته صفية ، التي كان قد أخفاها الدنيسة « هبة الله » . وهذا جزء من الموقف :

شجرة الدر : (بصوت هادئ) يا مرحباً بك يا ركن الدين .

بيبرس : لمثل هذا الصوت فزعت نفسي ، إلى مثل هذا الحنان تطلع قلبي ، إلى مثل هذه النظرة المشفقة ظمأت روحى . املكى عني أساي ، املكى عني دمة عيني (يضع وجهه بين راحتيه) إني أكاد أجن يا أختاه (تخنقه العبرات) .

شجرة الدر : روح عنك يا ركن الدين ، أتأس من رحمة الله ؟ .

بيبرس : آه يا مولاتى . لقد بحثت عن صفية فى كل مكان ، لكنى لم أوفق إلى خبر عنها . سألت البوادرى والقفار ، وفتشت الخرائب والديار ، فلم تخرجوا ، ولقد طالما تمثلتها فى سفرى تستصرخ فأصرخ من أعماق قلبي : لبيك .. لبيك .. ثم أنتبه فلا يجيبنى إلا الصدى ، حتى تغشاني غاشية جنون ، فأهيم على وجهى فى البرارى ... ثم أصرخ : .. ها أنذا ، لبيك .. إلى أن أذعرت طير قلبي المسكين بصراخى . وترينى الآن كالطفل ، لا يخفف حزنى دمة أذرفها ، أو أم آوى إليها . إني أكاد أجن ، أجن ، أواه .. (١) .

وقد رأى بعض النقاد أن إبراهيم رمزى قد عنى فى تلك المسرحية بالأسلوب أكثر من عنايته بالمعانى ، وذلك لما يرى من جودة أسلوبه وأناقته . وواضح أن هذا الرأى بعيد عن الدقة ؛ فأسلوب إبراهيم رمزى فى مثل هذه المسرحية — برغم جودته والتأنق فيه — أسلوب غزير المعانى نابض بالحركة النفسية والحركة الدرامية . وتلك الأناقة فى اللغة قد أضفت على لغة المسرحية جمالا ، دون أن تنال شيئا من طبيعة الحوار الفنية . ولا تزال اللغة الفصحى الجيدة السليكة — حتى اليوم — خير وسيلة للتعبير فى المسرحيات التاريخية بنوع خاص (٢) .

(١) المسرح الثرى للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٣٧ - ٤١ .

(٢) المصدر السابق ص ٤١ .

هذا وقد كان فرح أنطون - وهو من إخواننا السوريين المتمصيرين -
 قد كتب سنة ١٩١٤ مسرحية مشابهة باسم « صلاح الدين ومملكة أورشليم » ،
 قبل أن يكتب إبراهيم رمزي مسرحيته ، مما يحتمل معه أن يكون اللاحق
 قد تأثر بالسابق . ومع إمكان ذلك ، جاءت مسرحية إبراهيم رمزي أرقى من
 الناحية الفنية ؛ وذلك لقرب الأحداث المتخيلة من ممكنات الحياة والتاريخ
 ثم لروعة أسلوب إبراهيم رمزي وغزارته وتركيزه ^(١) .

(١) المصدر نفسه ص ٤٣ - ٤٤ .

الفصل الرابع

فترة الصّراع
من أعقاب ثورة ١٩ إلى قيام الحرب العالمية الثانية

١٩٢٢ - ١٩٣٩

دوافع الصراع ومجالاته

١ - بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية :

لقد خرجت مصر من ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب ، وخطت في سبيل حريتها بعض الخطوات . فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ ، الذى نص على إنهاء الحماية المفروضة على البلاد ، ثم أعلن الاستقلال ، وصدر الدستور ، فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، وقرر أن الحرية الشخصية مكفولة ، وأن حرية الرأى والصحافة مضمونة ، كما قرر حق الأمة فى حكم نفسها ، وحققها فى أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها . ثم أجريت الانتخابات وفاز بالأغلبية حزب الوفد ، الذى كان يمثل العناصر الوطنية حينذاك ، فأُسند إلى رئيسه سعد زغلول تأليف الوزارة . ثم افتتح البرلمان^(١) ، وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة ، وتأمل أن تمضى فى طريق النصر ، محافظة على حقوقها بالدستور ، معلنة إرادتها بالبرلمان ، محققة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية .

غير أن هذا الأمل لم يعيش طويلا ؛ فقد تأمر القصر والإنجليز على استقلال مصر الوليد ، وعلى دستورهما الذى لم يحف مداده ، وعلى برلمانها الذى لم تطو أعلام الاحتفال به . أما القصر ، فكان يرى أن الدستور منحة منه ، وأن السلطة العليا فى البلاد يجب أن تكون له^(٢) . وأما الإنجليز فكانوا يريدون للاستقلال أن يكون شكلا لا مضمونا ، وللدستور أن يكون ملهاة تحول النضال الوطنى ضدهم ، إلى صراع سياسى على الحكم . كما كانوا يريدون من البرلمان أن يخرج سياسيين أمعات ، يربطون بلادهم ببريطانيا ربطاً

(١) اقرأ تفصيل أحداث هذه السنوات فى كتاب : « فى أعقاب الثورة المصرية » لعبد الرحمن

الرافعى ، ج ١ ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ج ٢ ص ٢٣٧ وما بعدها إلى ٢٤٢ .

توثقه جمهرة الأصوات^(١) . وقد ساعد بعض زعماء ثورة ١٩ على نجاح هذه المؤامرة ، وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة ، وتمكينهم للأهواء الشخصية والمكاسب الذاتية . وقد استغل كل من القصر والإنجليز هذا الضعف في نفوس هؤلاء الزعماء ، فوجهوا الضربات إلى الاستقلال والدستور والحكم الوطنى ، بل إلى هؤلاء الزعماء أنفسهم ؛ حيث ضربوا بعضهم بالبعض ، وأحالوا طاقاتهم الوطنية النضالية ، إلى خصومات حزبية نفعية . وهكذا أصبح القصر والإنجليز والزعامات المنحرفة فى جانب العدوان على الحرية والدستور ، وأصبحت القوى الوطنية — تقودها بعض الزعامات المخلصة — فى جانب الدفاع عن الحرية والدستور ومكاسب ثورة ١٩ على وجه العموم .

وقد سجل تاريخنا الحديث أن القوى الوطنية كانت تتمكن للزعامات المخلصة من السلطة عن طريق الانتخاب والسير على هدى الدستور . وأن القوى العدوانية المتحالفة ضد مكاسب الشعب ، كانت تتمكن للزعامات المنحرفة من السلطة عن طريق الانقلابات والمؤامرات والاعتداء على الدستور . فقد جاءت القوى الوطنية بسعد زغلول إلى الحكم عن طريق الدستور والبرلمان فى أوائل سنة ١٩٢٤ فأطاحت القوى العدوانية بسعد فى أواخر العام نفسه ، وجاءت بزيور ومكنت له عن طريق تعطيل الدستور وحل البرلمان^(٢) . ثم جاءت القوى الوطنية — بعد نضال — بمصطفى النحاس الذى خلف سعداً فى رئاسة الوفد ، وكان يتمتع بتأييد الأغلبية البرلمانية وبمساندة الدستور حين جاءت به إلى الحكم تلك القوى الوطنية سنة ١٩٢٨ . ولكن القوى العدوانية المتحالفة ضد حرية الشعب ودستوره ، قد أطاحت به فى نفس العام ، وجاءت بمحمد محمود عن طريق تعطيل الدستور وحل البرلمان^(٣) . وبعد نضال آخر جاءت القوى الوطنية بمصطفى النحاس للمرة الثانية إلى الحكم

(١) انظر : Allenby in Egypt : Viscount wavell P. 104.

(٢) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ١٣٥ وما بعدها و ١٩٥ وما بعدها .

(٣) انظر : المصدر السابق ج ١ ص ٢٢٩ وما بعدها و ج ٢ ص ١١ ، ٥٢ .

في أول سنة ١٩٣٠ ، وكان ذلك عن طريق الانتخابات ورعاية نصوص الدستور ؛ ولكن قوى العدوان ما لبثت أن أطاحت به وجاءت بصدقي بعد شهور من نفس العام . وكان هذا الانقلاب - ككل الانقلابات السابقة - عن طريق تعطيل البرلمان والعبث بالدستور . بل إن هذا الانقلاب قد أضاف إلى التآمر العدواني تزيف دستور خادع يسلب الأمة حقوقها ، ويضع مقدراتها في قبضة القصر ، كما أضاف إلى ذلك تشكيل برلمان شائه يزور إرادة الشعب ويحل محلها إرادة خصوم الشعب^(١) . وبعد نضال أطول وجهاد أشق أتت القوى الوطنية بمصطفى النحاس إلى وزارته الثالثة في مايو سنة ١٩٣٦ ، وكان ذلك - كما حدث دائماً - عن طريق الانتخابات ورعاية الدستور . غير أن قوى العدوان أطاحت به في العام التالي ، وجاءت بمحمد محمود عن الطريق الذي سلكته دائماً تلك القوى العدوانية ، وهو طريق العبث بإرادة الشعب الممثلة في برلمانه ، والزراية بحقوقه المسطرة في دستوره^(٢) .

هذا ، وقد نجحت قوى العدوان أخيراً في تحويل البقية الباقية من الزعامات الوطنية ، التي كانت تتصدر النضال الوطني في تلك السنين ، فأنحرفت عن الطريق القويم ، وتورطت في مهادنة القصر ، وفي الاستسلام للإنجليز ، هذا الاستسلام الذي أكدته معاهدة ٣٦ ، التي أبرمت بين مصر وبريطانيا ، واشترك في توقيعها عن مصر جبهة تضم ممثلين لكل الأحزاب السياسية العاملة في ذلك الوقت . فقد كانت تلك المعاهدة تحمل في طياتها خديعة كبرى ، حيث نصت في مقدمتها على الاستقلال ، ثم حوت في صلبها كل ما يسلب هذا الاستقلال^(٣) .

كذلك تورطت البقية الباقية من الزعامات الوطنية في مصادرة الحريات

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ٥٣ - ١٥٢ .

(٢) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ١٥٤ - ٢١٨ وج ٣ ص ١٠ - ٥٩ .

(٣) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٣ ص ١٨ - ٣١ .

والإغداق على المحاسيب ، واتخاذ التأييد الشعبي - أو الأغلبية البرلمانية - مسوغاً لدكتاتورية حزبية ، تعمل من أجل تأكيد سلطانها ونفع أنصارها ، وإن كان ذلك على حساب الوطن والمواطنين .

ويُرى هذا الانحراف بصورة واضحة ، في مسلك مصطفى النحاس ، منذ وزارته التي جاءت سنة ١٩٣٦ ؛ حيث مكن بما تورط فيه من انحرافات ، لنجاح المؤامرة التي طوحت بوزارته ، وجاءت بوزارة محمد محمود في أواخر سنة ١٩٣٧^(١) .

كذلك يرى هذا الانحراف بصورة أوضح في مسلك مصطفى النحاس أيام وزارته التي أُلْفِها بأمر الإنجليز في فبراير سنة ١٩٤٢ ، خلال الحرب العالمية الثانية ؛ ففي خلال حكم هذه الوزارة ، اتضحت التبعية للاحتلال كما لم تتضح من قبل . واتخذت مساندة الإنجليز وسيلة لقهر الخصوم السياسيين ، حتى أصدقاء الأمس الذين جروا فقط على النقد أو المخالفة في الرأي^(٢) .

ومن هنا تفككت القوى الشعبية ، وانحرف زعمائها ، وأصبح حزب الوفد - الذي كان في أول عهده يمثل القيادة الوطنية المخلصة - يمثل دكتاتورية حزبية لا تقل ضرراً عن أحزاب الأقلية . بل إن انحرافات هذا الحزب ولدت منه أحزاباً أخرى ، أضافت إلى الصراع الحزبي الممزق عناصر جديدة ، تلقى الوقود في اللهب .

فقد بدأت الحياة الحزبية في الفترة السابقة بحزب الأمة والحزب الوطني^(٣) ،

(١) انظر : المصدر السابق ج ٣ ص ٤٤ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ج ٣ ص ١٠١ - ١٠٨ و ١١٣ - ١٢٠ .

(٣) أُلْفِ حزب الأمة بصفة رسمية في ٢١ سبتمبر سنة ١٩٠٧ (انظر مذكراتي في نصف قرن حمد شفيق ج ٢ ص ١٢٩) .

وأُلْفِ الحزب الوطني بصفة رسمية في ٢٧ ديسمبر سنة ١٩٠٧ . وقد كان اسم الحزب الوطني يطلق أية جهاد مصطفى كامل ، على جماعة الوطنيين الذين ينادون بالاستقلال والحرية (انظر : مصطفى مبد الرحمن الراقي ص ٢٢٥ و ٢٦٠) .

أما في هذه الفترة، فقد تحول حزب الأمة أولاً إلى حزب الوفد^(١)، ثم انفصل المختلفون مع سعد - وأكثرهم من رجالات حزب الأمة السابق - وألفوا حزب الأحرار الدستوريين^(٢). رمضى الصراع بين الوفد والأحرار حيناً إلى أن انفصل عن الوفد جماعة وألفوا الهيئة السعدية^(٣)، ثم انفصل آخرون وألفوا الكتلة الوفدية^(٤). كل هذا بالإضافة إلى تلك الأحزاب التي كانت تظهر أشبه بعمليات الإجهاض غير المشروع، كحزب الاتحاد الذي افتعل لتأييد زيور^(٥)، وحزب الشعب الذي اصطنع لمساندة صدقي^(٦).

وهكذا طبعت تلك الفترة من الناحية السياسية بطابع الصراع، الذي يمثل تحالف قوى القصر والإنجليز والمستوزرين طرفه العدواني، وتمثل القوى الوطنية طرفه المناضل. وبرغم تفوق قوى العدوان ونجاحها حتى في الانحراف بالبقية الباقية القليلة المخلصة من الزعامات الوطنية، قد تجلت مقاومة الشعب

(١) تألف الوفد أول ما تألف في ١٣ نوفمبر سنة ١٩١٨، وكان أبرز أعضائه من أبناء حزب الأمة (انظر: ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٧٥).

(٢) تألف حزب الأحرار في ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢، وكان رئيسه أولاً عدلي، ثم عبد العزيز فهمي، ثم محمد محمود (انظر: في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٦٨).

(٣) فصل محمود فهمي النقراشي من الوفد في سبتمبر سنة ١٩٣٧ لمعارضته، ثم فصل أحمد ماهر في يناير سنة ١٩٣٨ لتضامنه مع النقراشي، ولأنه حين كان رئيساً لمجلس النواب أمر بعدم المناقشة في مرسوم تأليف وزارة محمد محمود ورسوم تأجيل البرلمان، وكان هذان الرجلان دعائى الهيئة السعدية. (انظر: في أعقاب الثورة المصرية ج ٣ ص ٥٠ وما بعدها وص ٥٨).

(٤) فصل مكرم عبيد من الوفد في مايو سنة ١٩٤٢ لعدم موافقته على استثناءات معينة، فألف ما سمي بالكتلة الوفدية (انظر: في أعقاب الثورة المصرية ج ٣ ص ١١٨ وما بعدها).

(٥) انظر: في أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ٢١٢. وقد كان تأسيس هذا الحزب في

يناير سنة ١٩٢٥.

(٦) انظر: في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ٢٤٢. وقد كان تأسيس هذا الحزب في نوفمبر

سنة ١٩٣٠.

نفسه في كثير من المواقف المشرفة ، التي تشهد بأنه لا يمكن أن يقهر مهما كانت قوى الشر التي تحاربه ، أو تحاول تعويق خطاه على طريق النصر . فقد تقابل ممثلو الأمة قرارات حل البرلمان في عهود الانقلاب الدستوري ، وسد مداخل دار النيابة بالجنود المدججين بالسلاح ؛ قابلوا ذلك بالتحدي والاجتماع على شكل برلمان في أماكن أخرى . ثم اتخذوا قرارات جريئة تدين الحكومات الانقلابية بالاعتداء على الدستور والحريات . حدث ذلك في عهد زيور^(١) ، كما حدث في عهد محمد محمود^(٢) ، كما حدث في عهد صدقي^(٣) .

كذلك قابل كتاب الأمة ومفكروها إجراءات المصادرة وكبت الحريات ، بالصيحات الحرة والكتابات الجريئة ، التي دفعت بعدد منهم إلى السجن ، كما حدث للأستاذ العقاد ، حين هاجم فؤاداً الملك الطاغية تحت قبة البرلمان^(٤) .

بل إن كثيرين من أبناء الشعب قد قابلوا القهر بالتمرد ، والعدوان بالثورة ، وعرضوا أجسادهم لسياط العذاب ، بل فتحوا صدورهم لرصاص القتل^(٥) . وتاريخ مصر الحديث مزدان بكثير من أسماء هؤلاء الأبطال الذين سقطوا في سبيل الحرية . وفي مقدمة هؤلاء تأتي أسماء شهداء سنة ١٩٣٥ : عبد الحكيم الجراحى طالب الآداب ، وعبد المجيد مرسى طالب الزراعة ،

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ٢٣٦ وما بعدها .

(٢) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ٦١ وما بعدها .

(٣) انظر : في أعقاب الثورة المصرية : ج ٢ ص ١١٨ وما بعدها .

(٤) كان صدق قد تولى الحكم ١٩٣٠ وأصبح من المتوقع — كما هي العادة — حل البرلمان وتمطيل الدستور ، فاجتمع البرلمان اجتماعاً خاصاً للنظر فيما يراد بدستور البلاد ، وناقش الموضوع ، ووقف العقاد خطيباً ، فكان ما قاله : « إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه » ، وكان من الواضح أن المقصود هو الملك فؤاد ، فدبر للعقاد قضية عيب في الذات الملكية ، وحكم عليه بالسجن تسعة أشهر (انظر : العقاد — دراسة وثيقة ص ٦٤ - ٦٥) .

(٥) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ١١٩ وما بعدها وص ٥٠ وما بعدها ،

وص ١٧٤ وما بعدها .

وعلى عفيفى طالب دار العلوم^(١) .

وبرغم أن قوى العدوان المتحالفة ضد مكاسب الشعب قد حولت الاستقلال إلى لفظ بلا معنى ، وجعلت من الحرية شهيداً تمزقه الحروب ، وأحالت النضال الوطنى إلى صراع حزبي ، وخلقت من الدستور ملهامة يعبث بها القصر والمستوزرون ، ومن البرلمان والحكومة مطمعاً يهرول نحوه هواة السلطة ومحترفو الحكم ؛ برغم ذلك كله قد التهمت فى تلك الفترة إشراقات كانت ذات أثر بالغ فى حياة مصر الاجتماعية والفكرية والأدبية . فقد بقيت الروح الوطنية حية نامية مناضلة، تتطلع إلى غد أكثر إشراقاً ، وتبحث عن زعيم أعظم قدرة وأنفذ بصيرة ، كما أصبح الناس أشد تعلقاً بالحرية التى كسبوها بدمائهم ، وحاولوا جاهدين ممارستها وتأكيد لها فى حياتهم ، مما جعل من تلك الفترة خطوة واسعة على طريق النصر .

٢ - بين نشوة النصر ومرارة النكسة :

كان لثورة ١٩١٩ ومشاركة كل الطوائف الشعبية فيها ، ثم انتهائها ببعض المكاسب ، أثر واضح فى الشعور بالثقة عند أبناء الشعب ، الذين حملوا عبء النضال ثم استشعروا حلاوة النصر ، بعد أن ذاقوا ويلات الحرب ، ومن قبلها آثام الاحتلال وقد تحسنت الأحوال الاقتصادية فى أوائل تلك الفترة بعض الشيء ، حيث استشعر الناس الاستقرار والأمن ، بعد معاناة القلق والخوف ، وحيث أنشئت بعض المؤسسات الاقتصادية كبنك مصر وبنك التسليف . فقد أدى بدء الالتفات إلى الصناعة مع شركات بنك مصر ، إلى إتاحة الفرصة لطائفة من الأيدى العاملة ، على حين أنقذ بنك التسليف كثيرين من الفلاحين ، من أيدي المستغلين والمرايين^(٢) .

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ٢٠١ وما بعدها .

(٢) انظر : تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث للدكتور أمين مصطفى عفيفى

عبد الله ص ٥٠٣ وما بعدها .

وقد أسهمت تلك العوامل في نمو القوى الشعبية ، التي أحست كيانها وأدركت دورها ، وفرضت وجودها على القوى المتصارعة التي اضطرت إلى أن تحس هذا الكيان وتدرك هذا الدور .

غير أن هذه القوى الشعبية لم تستطع برغم ذلك أن تتصدر ، وهذا لعدم إمكانياتها المادية ، ولعدم اكتمال قوتها إلى الحد الذي يتيح لها تولي القيادة. فقد كانت السيطرة لا تزال في أيدي الإقطاعيين ، الذين كانوا يلقبون بأصحاب المصالح الحقيقية^(١) ، والذين كانوا يتولون الزعامة السياسية ويضمون إلى جانبهم من يتولون الزعامة الفكرية^(٢) ، الأمر الذي أعطاهم مزيداً من القوة ، بل مزيداً من السيطرة ؛ فجعل منهم أكثر الحكومات والبرلمانات ، وأهم السلطات التي تصدر طبقات الشعب .

ولقد كان من أسباب بقاء الإقطاعيين مسيطرين على النفوذ والتصدر ، أن ثورة ١٩ لم تلتفت إلى التغير الاجتماعي في حياة المصريين ، أو بتعبير أدق ، لم يلفت زعماء تلك الثورة إلى أن يجعلوا منها ثورة اجتماعية واقتصادية^(٣) ، ولم يتجاوزوا بها هذا المجال السياسي الضيق ، والذي انتهى ببعض المكاسب التي تنازع عليها هؤلاء الزعماء . فقد ظلت الزراعة هي عماد الاقتصاد المصري وبقيت معظم الأراضي الزراعية التي هي عماد هذا الاقتصاد ، في أيدي الإقطاعيين . وقد سبب هذا الوضع كثيراً من الأضرار الاقتصادية والاجتماعية زيادة على الأضرار السياسية . فبالإضافة إلى سيطرة طائفة قليلة من الطوائف وتحكمها في مصائر البلاد ، كان من أهم الأضرار استغلال الاستعمار لهذا الوضع لصالحه ، وذلك بالضغط على السياسة المصرية وتوجيهها إلى حيث يشاء . فقد تبع بقاء مصر بلداً زراعياً ، الاهتمام بالقطن كمصدر أول ثروة البلاد ،

(١) انظر : الجريدة عدد ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وعدد ١٣ يونية سنة ١٩٠٧ .

(٢) كان حزب الأمة يستكتب الدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين ، كما كان

حزب الوفد يستكتب الأستاذ عباس العقاد ، والأستاذ سلامة موسى .

(٣) انظر : الميثاق الوطني ص ٢٦ - ٢٧ .

وتبع ذلك اعتبار بريطانيا لنفسها المستورد الوحيد لهذا القطن ، وتبع ذلك الاعتبار تحكمها في ثمنه ، أى تحكمها في مصدر الثورة المصرية الأول . ومن هنا كان التخلف الاقتصادى الذى بلغ حد الأزمة في عهد صدق (من سنة ٣٠ إلى ٣٤) تلك الأزمة التى عانى منها الشعب كثيراً من العسر والضيق والتأزم^(١) .

لكن برغم عدم تصدر القوى الشعبية ، وبقاء الصدارة لطبقة الإقطاعيين ، قد كان لنمو القوى الشعبية أثر واضح في حياة تلك الفترة ، وبخاصة من الناحية الأدبية ، وسوف نرى في مجال الأدب ، كيف عنيت فنون بهذه الطبقة فاستلهمت جوانب من حياتها ، وصورت بعض شخصياتها ، وعالجت كثيراً من مشكلاتها .

هذا ولقد كان من أهم مظاهر الحياة الاجتماعية في تلك الفترة ، استقرار تجربة تحرر المرأة ، ومشاركتها في كثير من المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية . فبعد أن كان قاسم أمين في الفترة السابقة ينادى للمرأة بالسفور ويرى الكثير من المعارضة بل المعادة ، نرى المرأة في هذه الفترة قد خرجت إلى كل مجالات الحياة وشاركت الرجل في تلك المجالات مشاركة توشك أن تكون تامة . وكانت ثورة ١٩ قد ساعدت على هذه الدفعة ، حيث شجعت المرأة على الإسهام في الحياة السياسية ، حين خرجت أول مظاهرة نسوية سنة ١٩١٩ تطالب بالاستقلال وتحقيق مطالب البلاد^(٢) ، ثم تبع ذلك تأليف لجنة مركزية للسيدات الوفديات سنة ٢٢ ، شاركت في حركة المقاطعة التى نظمها الوفد ضد الإنجليز ، على أثر اعتقال سعد للمرة الثانية^(٣) . ثم دخلت المرأة الجامعة وواصلت مشاركتها في الحياة العلمية^(٤) . كذلك ألفت الجمعيات

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى ج ٢ ص ١٦٣ ، وما بعدها .

(٢) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ص ١٣٧ - ١٤٠ .

(٣) انظر : حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق - المقدمة ج ٢ ص ٣٦٥ - ٣٦٧ .

(٤) دخلت المرأة الجامعة لأول مرة سنة ١٩٢٩ (انظر تقويم جامعة القاهرة الصادر

سنة ١٩٥٧ ص ٣٨٦) .

النسوية ، ومضت تسهم بشكل واضح في الحياة الاجتماعية .
 فإذا جاوزنا الجوانب الاقتصادية والاجتماعية لتلك الفترة ، إلى تلبس
 الجوانب النفسية ، أو التعرف على « سيكلوجية » المجتمع حينذاك ؛ رأينا
 أن النفسية الاجتماعية كانت - في أوائل ذلك العهد - مزيجاً من الشعور
 باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، ثم من روح
 الثورة والرغبة في التغيير . وقد وصل الشعور بالاستقلال والحرية عند البعض
 إلى حد الغرور الذائق أو الفردية الجامحة^(١) . كما بلغ الإحساس بروح
 الثورة والرغبة في التغيير عند بعض آخر ، إلى درجة التمرد أو التخبط أو
 الهدم في بعض الأحيان^(٢) .

أما بعد سنوات من ذلك العهد ، وبالأخص بعد اتضاح انحراف
 الزعامات ، واقتضاح حيل الاستعمار ، وانكشاف تأمر القصر ؛ وبعد
 تحول الاستقلال إلى حماية مقنعة ، والدستور إلى خديعة يتلهى بها
 المستوزرون ؛ وبعد التشكيل بكثير من المواطنين ، والضغط على الحريات
 والانتكاس بمكاسب الشعب - بعد أن كان ذلك ، قد تحول البعض إلى
 الشعور بالمرارة والإحساس بخيبة الأمل ، مما أدى بطائفة إلى الانطواء على
 النفس ، أو العكوف على الذات ، أو الانعزال عن قضايا المجتمع^(٣) . على
 أن نفرأ من هؤلاء كان يستسلم في انطوائه وعزله إلى الحزن واجترار الشكاية
 والألم^(٤) . على حين كان يستعيض نفر آخر بألوان من المسكنات أو الملهيات ؛
 فيعيش على فلسفة استمتاعية ، تلهى ذاته ، وتزيد الهوة بينه وبين قضايا

(١) كان من مظاهر هذا الشعور عند البعض ، الدعوة إلى الانفصال عن آسيا وأفريقيا .
 بل الانفصال عن الماضي الإسلامي ، كما نرى في بعض كتابات سلامة موسى حينذاك .

(٢) كان من آثار هذا الإحساس عند البعض ، الدعوة إلى التفرغ حينئذٍ وإلى الفرعونية حينئذٍ ،
 وإلى العامية حينئذٍ آخر . كما نرى في بعض ما كتب حينذاك بأقلام هيكمل عن الفرعونية وطه حسين عن
 التفرغ ، وسلامة موسى عن العامية .

(٣) وقد عبر عن هذا الشعراء الابتداعيون الذين انضم كثير منهم إلى جماعة « أبولو » .

(٤) من أمثال الشاعر الهشري المتوفى في ديسمبر سنة ١٩٣٨ .

أمته^(١). وسوف نرى حين نتحدث عن الأدب ، كيف كان مرد الاتجاهات الأدبية المختلفة إلى هذه الأنماط من المشاعر والأحاسيس ، بل كيف تشكل النتاج الأدبي عموماً بهذا الطابع الاجتماعي وما حدد معلمه من أبعاد .

٣ - نمو الحياة الثقافية :

نمت الحياة الثقافية في مصر بعد ثورة ١٩١٩ ، وكان هذا النمو نتيجة لعوامل عديدة . ومن أهم تلك العوامل : تدعيم الجامعة ، واتضاح شخصيتها ، بعودة طلائع بعثاتها إلى الوطن ، وإسهام هذه الطلائع بنشاط واضح في الحياة الثقافية ، وكان من ألمع هؤلاء ، الدكتور طه حسين ، والدكتور أحمد ضيف ، والدكتور علي العناني^(٢) . كما كان من أسباب تدعيم الجامعة

(١) من أمثال الشاعر على محمود طه المتوفى سنة ١٩٤٩ .

(٢) عاد طه حسين من بعثته في فرنسا سنة ١٩١٩ . وعاد أحمد ضيف سنة ١٩١٨ وعاد علي

العناني سنة ١٩٢١ .

وقد ولد طه حسين في عزبة الكيلو (على بعد كيلو من مغاغة مركز المنيا) ، وذلك سنة ١٨٨٩ ، وتلقى دروسه الأولى في كتاب القرية بمغاغة ، ثم انتقل إلى القاهرة ليدرس في الأزهر سنة ١٩٠٢ . وحين أنشئت الجامعة الأهلية أخذ يتردد عليها من سنة ١٩٠٨ ، ثم تفرغ لها حين أسقط في العالمية سنة ١٩١٢ . ونال الدكتوراه من الجامعة سنة ١٩١٤ على بحثه : « ذكرى أبي العلاء » . ثم أوفد في بعثة في نفس العام إلى فرنسا فدرس نحو عام في مونبلييه ، ثم عاد إلى مصر لعجز ميزانية الجامعة سنة ١٩١٥ ، ثم سافر في أواخر هذا العام إلى باريس بعد إصلاح شؤون الجامعة ، وظل بها حتى سنة ١٩١٩ . وكان قد نال الدكتوراه سنة ١٩١٨ على بحثه « فلسفة ابن خلدون » ، ثم دبلوم الدراسات العليا في التاريخ القديم سنة ١٩١٩ ، ثم عاد إلى مصر ، فعمل مدرساً للتاريخ القديم بالجامعة القديمة ، ثم أستاذاً للأدب العربي حين ضمت الجامعة إلى الحكومة سنة ٢٥٠ ، ثم انتخب عميداً للأدب سنة ١٩٣٠ ، ثم أخرج من الجامعة في عهد صدق سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد إلى الجامعة سنة ١٩٣٦ ، ثم انتخب عميداً سنة ١٩٣٨ ، ثم عين مستشاراً فنياً لوزارة المعارف ، ثم مديراً لجامعة الاسكندرية في وزارة الوفد سنة ١٩٤٢ ، ثم أحيل إلى التقاعد سنة ١٩٤٤ ، ثم عاد وزيراً للمعارف في وزارة الوفد سنة ١٩٥٠ . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦١ . وخلف بعد ذلك لطفى السيد في رئاسة =

واتضح شخصيتها وضعها تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥ ، وضم مدارس الحقوق والطب والعلوم إليها ، ثم تتابع^(١) الكليات الأخرى إلى حرمها بعد ذلك ، حتى تمت جامعة مكتملة^(٢) .

كذلك كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية في مصر خلال تلك الفترة ، إصلاح الأزهر وإنشاء كلياته المتخصصة^(٣) . كما كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية أيضاً توسع الدولة في التعليم نسبياً ، وبخاصة في مجال التعليم العام . ثم ازدياد الاهتمام بتعليم المرأة ، وإيفاد كثير من البعثات^(٤) ، التي لم تقتصر على الجانب الحكومي ، بل تعدته إلى الهيئات والمؤسسات ، التي يأتي

المجموع اللغوي . (اقرأ عنه في : « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد السيد كيلاني) ، « مجمع طه حسين » لسامي كيلاني و « الهلال » عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦ .

واقرأ عنه في : Studies on the Civilization of Islam: Gibb·PP. 275-279 .

أما أحمد ضيف فقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وتخرج في دار العلوم سنة ١٩٠٩ ، وأرسلته الجامعة في بعثة إلى فرنسا فحصل على الدكتوراه سنة ١٩١٧ ، وعاد في أوائل سنة ١٩١٨ ، فعمل في الجامعة ، إلى أن نقل منها سنة ١٩٢٥ إلى المعلمين العليا ، ثم عاد إلى دار العلوم سنة ١٩٣٢ ، وما زال بها حتى صار وكيلها سنة ١٩٣٨ . ثم أحيل إلى المعاش سنة ١٩٤٠ ، فعمل في كلية الآداب حتى توفي سنة ١٩٤٥ ، (اقرأ عنه في : « تقويم دار العلوم » لمحمد عبد الجواد ص ١٦٤ وما بعدها) .

أما علي العناني فقد ولد سنة ١٨٨١ ، وتخرج في دار العلوم سنة ١٩١٠ ، وأرسلته الجامعة في بعثة إلى ألمانيا ، وحصل على الدكتوراه سنة ١٧ ، وقضى فترة بتركيا ، ورجع إلى مصر نحو سنة ١٩٢١ ، وعين مدرساً بالجامعة ، ثم نقل منها سنة ٢٥ إلى المعلمين العليا ، ثم إلى دار العلوم ، ثم إلى وزارة المعارف ليعمل مفتشاً . وتوفي سنة ١٩٤٣ (اقرأ عنه في : « تقويم دار العلوم » ص ٢٢١ وما بعدها) .

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ٢ ص ٢١ - ٢٢ ، وانظر :

محمد فريد للمؤلف نفسه ص ٣٧٧ .

(٢) انظر : تقويم جامعة القاهرة الصادر سنة ١٩٥٧ ص ١ - ٤ .

(٣) انظر : الأزهر - تاريخه وتطوره - ص ٢٦٥ وما بعدها .

(٤) انظر : تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة

وزارة التربية برقم ١٢٠٨) .

في مقدمتها بنك مصر ؛ حيث أوفد طائفة من أبناء الأمة للتخصص في فنون مختلفة ، لينتفع بهم في مجالات الصناعة التي احتضنتها شركات البنك حينذاك^(١) .

على أن هناك أجهزة أخرى غير هذه الأجهزة التعليمية الرسمية ، وغير الرسمية قد أسهمت بشكل واضح في النمو الثقافي الذي شهدته البلاد في تلك السنين .

وقد كانت الصحافة أهم تلك الأجهزة ؛ فقد استتبع الصراع الحزبي الذي كان سمة السياسية في تلك الفترة ، أن أنشأ كل حزب صحيفة أو أكثر ، وكان هذا أساساً لخدمة أغراض الحزب ، ولكن رؤى أن ملء الصحف بحديث السياسة وحدها لا يلفت أنظار القراء ، ولا يجلب كثيراً من الأنصار ، ومن هنا اهتمت الصحف الحزبية بالنواحي الثقافية التي لا صلة لها بالسياسة ، وكان لتلك الصحف كُتاب ، هم أساساً من الرواد الثقافيين ، لا من الزعماء السياسيين . وهكذا كان لحزب الوفد من الصحف : « البلاغ » و « كوكب الشرق » و « البلاغ الأسبوعي » ، وكان له من الكتاب — في أوائل تلك الفترة — طائفة منهم : عباس العقاد وسلامة موسى وعبد القادر حمزة . كذلك كان لحزب الأحرار من الصحف : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية »^(٢) ، كما كان له من الكتاب طائفة منهم : الدكتور محمد حسين هيكل ، والدكتور طه حسين ، والدكتور محمود عزمي .

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ٢ ص ٢٦٨ .

(٢) ظهرت « السياسة » في ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢ و « السياسة الأسبوعية » في ١٣ مارس سنة ١٩٢٦ بمثابة ملحق أدبي للسياسة . وظهر « البلاغ » في سنة ١٩٢٣ ، و « كوكب الشرق » في سبتمبر سنة ١٩٢٤ ، و « البلاغ الأسبوعي » في ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٢٦ (انظر تطور الصحافة المصرية لإبراهيم عبده ص ٢٠٦ وما بعدها) .

وقد كان كتاب صحف الوفد متأثرين بالثقافة الإنجليزية كما كان كتاب صحف الأحرار متأثرين بالثقافة الفرنسية^(١).

على أن الأمر لم يقتصر على هذه الصحف الحزبية ، أو ذات اللون الحزبي الواضح ، بل كانت هناك صحافة ثقافية ، أو ذات مسلك ثقافي في الظاهر على الأقل . وتمثل مجلتي الهلال والمقتطف هذا اللون من الصحافة ، وقد كان يغلب على الأولى الطابع الأدبي ، وعلى الثانية الطابع العلمي . وأصحاب كل من المجلتين كانوا من المتمصرين الشاميين ، الذين يقدرّون مصلحة البلاد حيناً ، ويخطونها في كثير من الأحيان^(٢).

كذلك لم يقف الأمر عند هذين اللونين من الصحافة المسهمة في نمو الثقافة عن طريق الترويج للأحزاب السياسية حيناً ، وعن طريق لإنجاح المؤسسات الشامية حيناً آخر ؛ بل إن صحافة وطنية ثقافية خالصة قد ولدت خلال تلك الفترة ، وأدت أجل الخدمات إلى البلاد في تلك السنوات ومثل ميلادها مرحلة تحول في الحياة الثقافية والفكرية على السواء . وقد تمثلت هذه الصحافة في مجلات « الرسالة » و « الرواية »^(٣) و « أبولو »^(٤) و « الثقافة »^(٥) وأمثالها .

(١) وقد كان لون إحدى الثقافتين واضحاً في آثار إحدى الطائفتين ، على حين كان يتضح لون الثقافة الأخرى في الطائفة المقابلة . فعلى حين نجد طه حسين مثلاً يهتم ببودلير وبنهج ديكارت نجد العقاد يهتم بتوماس هاردي ويأخذ طريق هازلت .

(٢) انظر : بعض ما يؤخذ على اتجاه أصحاب المقتطف في : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ ص ٧٣ وما بعدها وج ٢ ص ٣٣٤ وما بعدها . وانظر بعض ما يؤخذ على اتجاه أصحاب الهلال في المصدر نفسه ج ٢ ص ٣٢٧ وما بعدها .

(٣) أنشأ هاتين المجلتين الأستاذ أحمد حسن الزيات ، الأولى في يناير سنة ١٩٣٣ وظلت تصدر حتى سنة ١٩٥٣ . أما الثانية فظهرت في فبراير سنة ١٩٣٧ ، وظلت إلى سنة ١٩٤٠ ، ثم ضمت إلى الرسالة .

(٤) أنشأ هذه المجلة الدكتور أحمد زكي أبوشادي في سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، واستمرت عامين ، فكان آخر أعدادها في ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(٥) أصدرت هذه المجلة لجنة التأليف والترجمة والنشر برئاسة الأستاذ أحمد أمين في يناير سنة ١٩٣٩ ، واستمرت ١٤ عاماً .

وهناك جهاز آخر بعد جهاز الصحافة ، لا شك أنه قد أسهم بنصيب في تنمية الثقافة في تلك الفترة . هذا الجهاز هو المسرح . فقد ازداد الاهتمام بهذا الجهاز ، فأنشئت الفرقة القومية وجعل على رأسها الشاعر خليل مطران^(١) . كما كانت قد أنشئت فرق مسرحية أخرى كفرقة رمسيس^(٢) . وقد أسهم هذا النشاط المسرحي الخصب في إفراح آفاق المشاهدين ، إلى ما كان من إنضاج فن المسرحية وإخصاب الأدب المسرحي ، على ما سنرى حين يكون الحديث عن الأدب المسرحي في هذه الفترة .

ولا يمكن في مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية وإسهامها في التنمية الثقافية خلال ذاك العهد ، أن نغفل السينما . فقد دخلت مصر لأول مرة خلال هذه الفترة^(٣) . وبرغم أنها بدأت بأفلام أجنبية صامتة ، وبأفلام عربية صامتة كذلك ، ثم ننت بأفلام ناطقة ولكنها هزيلة — برغم ذلك قد أدت السينما بدورها خدمات لا تنكر في مجال تنمية الثقافة ؛ حيث أطلعت مشاهدين كثيرين على أقطار بعيدة ، وأشركتهم في قضايا عديدة ، كما حركت خيالهم ، ووسعت دنياهم ، ونمت مشاعرهم ، وزادت من معارفهم .

كذلك لا يمكن أن تغفل الإذاعة في مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية التي عرفت في هذه الفترة . فقد دخل المذياع إلى مصر لأول مرة خلال هذه السنين . وبرغم أنه بدأ يتلقى إذاعات إعلانية ومواد ترفيهية هزيلة مما كانت ترسله

(١) أنشئت هذه الفرقة سنة ١٩٣٥ .

(٢) أنشئت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ .

(٣) ظهر أول فيلم مصري سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليل ، وكان فيلماً صامتاً ، وظهر أول فيلم مصري ناطق سنة ١٩٣٥ ، وهو فيلم أولاد الذوات . انظر : صحيفة الأخبار العدد الصادر في ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

المحطات الأهلية المحلية ؛ ما لبث أن خضع لإشراف الدولة^(١) ، واهتم بالمواد الثقافية عن طريق البرامج والأحاديث والتمثيلات ، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بالمواد الأدبية الخالصة كالأشعار والقصص والنقد ، مما كان له أثر في الحياة الثقافية بعامة وفي الحياة الأدبية بخاصة .

٤ - غلبة التيار الفكري الغربي :

شهدت تلك الفترة تحولا خطيراً في الحياة الفكرية . وقد تمثل هذا التحول في تغلب التيار الفكري المتجه إلى الغرب ، والمستدير للشرق ، والقائم أولاً على الشعور الوطني لا الإسلامى ولا العربى ، والمهتم ثانياً بالارتباط بالواقع المحلى ، واتخاذ الغرب مثلاً أعلى لترقية هذا الواقع والنهوض به ، ثم المبتعد آخر الأمر عن التراث وتمجيده^(٢) .

وقد كانت هناك أسباب عديدة دفعت بهذا الاتجاه الفكرى إلى الأمام ، بعد أن كان في الفترة السابقة يأتى في المحل الثانى ، ويكاد ينحصر تفوقه في المجال السياسى والإصلاحى فحسب ، مع ترك التفوق في المجال الفكرى والأدبى للاتجاه المحافظ المؤمن أساساً بالفكرة الإسلامية ، والمتجه ابتداءً إلى تطوير الحاضر بالانكفاء على أمجاد الماضى وعدم الافتتان بكل ما هو غربى^(٣) .

(١) وجدت محطات إرسال وإذاعات ساذجة قبيل سنة ١٩٣٢ ، وكان يديرها بعض تجار أجهزة الراديو . ثم أصبحت الإذاعة تحت إشراف الدولة في مايو سنة ١٩٣٤ . وكانت تديرها شركة ماركوفى تحت إشراف وزارة الداخلية حيناً وتحت إشراف وزارة المواصلات حيناً وتحت إشراف وزارة الشؤون في بعض الأحيان . ثم أنهت الحكومة المصرية عقدها مع شركة ماركوفى وصيرت الإذاعة جهازاً مصريةً لحماً ودماً منذ مايو سنة ١٩٤٧ .

(٢) اقرأ ما ورد عن هذا التيار في الفصل السابق ، المقال ٢ - مراحل النضال وطرائقه . . . وانظر مراجع هذا المقال .

(٣) اقرأ ما ورد عن هذا التيار في الفصل السابق ، المقال - مراحل النضال وطرائقه ، وانظر مراجع هذا المقال .

أما أهم تلك الأسباب التي جعلت من الاتجاه الغربى اتجاهاً رئيسياً متفوقاً، ودفعت به إلى الأمام فى المجال الفكرى والأدبى ، فأهمها : تلك الروح التى خلفتها الحرب العالمية الأولى ، ومن بعدها ثورة سنة ١٩١٩؛ فشأن الحروب والثورات أن تزلزل القيم وتدعو إلى التغيير ، وتدفع إلى التطلع نحو الجديد . كذلك كان من أهم الأسباب ، هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى ، واتضح فشل فكرة الخلافة والجامعة الإسلامية ، بقيام ثائرين فى تركيا نفسها ، يلغون الخلافة ويرفضون الجامعة الإسلامية ، وينادون بفكرة الوطنية المحلية^(١) ؛ الأمر الذى شجع على تبنى الفكرة نفسها فى مصر ، بل على ظهور كتاب جرىء ، يقرر أن الخلافة ليست شكلاً حتمياً للحكم يفرضه الإسلام ، وهو كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق ، أحد كتاب جريدة السياسة^(٢) .

ثم كان من أهم أسباب تفوق هذا الاتجاه كذلك ، ازدياد الاتصال بالغرب فى المجال الفكرى بسبب عودة طائفة من الدارسين فى أوروبا إلى مصر ، ممن كانوا يؤمنون بهذا الاتجاه الغربى ويروجون له ، من أمثال محمد حسين هيكل ومحمود عزى وطه حسين .

كما كان من أسباب تفوق هذا الاتجاه ، سيطرة روح حزب الأمة على الحياة فى تلك الفترة ؛ فذلك الحزب الذى أسس ذلك الاتجاه فى الفترة السابقة ، قد تحول فى هذه الفترة أولاً إلى الوفد ، حين اشترك أعلامه فى تبنى القضية الوطنية تحت اسم « الوفد المصرى » بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى^(٣) ،

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٢٨

وبما بعدها .

(٢) لمعرفة تفاصيل عن قضية هذا الكتاب اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن

الرافعى ج ١ ص ٢٢٦ - ٢٢٨ . وقرأ المنار ، م ٢٦ ج ٣ ص ٦١٢ - ٢١٧ و ج ٥

ص ٣٦٣ - ٣٩١ .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٢٩ وثورة

سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ص ٧٥ .

ثم تفرع عن هذا الحزب ، حزب « الأحرار الدستوريين » مؤلفاً من الخارجيين من الوفد والمعارضين لسياسة سعد زغلول رئيس الوفد^(١) . وهكذا جاء حزب « الوفد » وحزب « الأحرار » امتداداً لحزب الأمة ، حيث كان على رأس الأول سعد زغلول ، المناصر في الفترة السابقة لذلك الحزب ، والمؤازر لمفكره لطفى السيد ، كما كان على رأس الثاني عدلى يكن ، ثم عبد العزيز فهمى ، ثم محمد محمود ، وكلهم ربيب حزب الأمة ، بل إن ثالثهم كان ابن الرئيس الأول لذلك الحزب^(٢) .

وبرغم أن حزب « الوفد » كان في عهده الأولى يقود القوى الشعبية ويمثلها من الناحية السياسية إلى حد كبير ، قد كان في المجال الفكرى كحزب « الأحرار » يمثل روح حزب الأمة ، من حيث الاتجاه إلى الغرب واستدبار الشرق ، ومن حيث الاعتماد أساساً على فكرة الوطنية المحلية ، وعدم الاتساع بها إلى فكرة القومية العربية أو الجامعة الإسلامية . وقد ساعد على ذلك استخدام هذين الحزبين الرئيسيين - اللذين يمثلان هذا الاتجاه الفكرى - لطائفة من الكتاب الكبار الذين كانوا في جملتهم من أصحاب هذا الاتجاه^(٣) .

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الراعى ج ١ ص ٦٨ .

(٢) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ ج ١ ص ٧٥ ، وفي أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ٦٨ ، والاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٢٩ (هامش) .

(٣) كان من صحف الوفد : « البلاغ » و « البلاغ الأسبوعى » و « كوكب الشرق » ، وكان من صحف الأحرار : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية » ، وكان من كتاب الوفد في أوائل تلك الفترة : عباس العقاد وسلامه موسى ، كما كان من كتاب الأحرار في أوائل تلك الفترة : هيكمل وطه حسين . وقد ظل العقاد كاتب الوفد الأول حتى سنة ١٩٣٥ ، حين هاجم وزارة توفيق نسيم لعدم إعادتها للدستور الذى يحقق آمال البلاد ، فغضب مصطفى النحاس لهجوم العقاد على نسيم الذى كان في نظر النحاس تمهيداً لعودة الوفد إلى الحكم ، وإزاء إصرار العقاد على مهاجمة نسيم فصله الوفد (انظر : العقاد دراسة وتحية ص ٦٥ وما بعدها) .

أما طه حسين فقد ظل موالياً للأحرار ، حتى سنة ١٩٣٢ حين أخرجه صدق من الجامعة ، وكان الوفديون والأحرار متضامنين لمحاربة صدق ، فأخذ طه حسين يكتب في صحف الوفد باسم هذا التضامن =

وقد بدأ هذا الاتجاه حاداً في السنوات العشر الأولى من سنى هذه الفترة ، ومثل ما يشبه المرافقة الفكرية ، أو الحيرة « الأيديولوجية » التي تبحث عن المثل في عصبية واندفاع ، فتخطئه كثيراً ، ولا تكاد ترى وجه الحق إلا بعد جهد . ومن هنا دعا أصحاب هذا الاتجاه إلى خلق الأدب القومى ^(١) ، كما دعوا إلى استلهم الماضى الفرعونى ^(٢) ، ونادوا باتباع الغرب حيناً ^(٣) ، وبالارتباط بشعوب البحر الأبيض حيناً آخر ^(٤) .

ثم بدأ أصحاب هذا الاتجاه يهدئون من ثورتهم ، ويعدلون من خطتهم ، بل بدأوا يقربون كثيراً من نقط الإشراق في الماضى العربى الإسلامى ، ويخففون من اندفاعهم نحو كل ماهو غربى . فبدأ الدكتور محمد حسين هيكل ، الذى احتضن دعوة الفرعونية حيناً ودعوة الأدب القومى حيناً آخر ، والذى جعل الغرب وقيمه ورجالاته مثلاً أعلى في بعض الأحيان ^(٥) ؛ * بدأ يكتب عن « حياة

= أولاً ، وما زال يقرب من الوفد حتى لم يعد مع الأحرار حين ففسوا التضامن ، بل حتى صار وزيراً في وزارة الوفد بعد ذلك بسنوات .

(انظر : مجلة الهلال - أول فبراير سنة ١٩٢٦ ص ١٦١ و « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد السيد كيلانى) .

(١) قام بهذه الدعوة طائفة من كتاب السياسة الأسبوعية « وفي مقدمتهم هيكل ، (انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ج ٢ ص ١٣٧ وما بعدها) . وانظر : « في أوقات الفراغ » و « ثورة الأدب » للدكتور محمد حسين هيكل .

(٢) تزعمت صحيفة « السياسة الأسبوعية » كذلك هذا الاتجاه الذى تبناه الدكتور محمد حسين هيكل أيضاً فترة من حياته ، قبل أن يتحول إلى الاتجاه الإسلامى . (انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٣٥ وما بعدها .

(٣) كتب في ذلك كثير من مثلى طه حسين ، ومحمود عزى وهيكل . (انظر : أعداد السياسة الأسبوعية منذ سنة ١٩٢٦) .

(٤) كتب في ذلك طه حسين ، وبسط فكرته عن هذا الموضوع في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » .

(٥) لقد كتب في أول عهده عن « جان جاك رسو » حيث أخرج عنه كتاباً في جزأين ، الأول سنة ١٩٢١ ، والثانى سنة ١٩٢٣ ، كما كتب عن آخرين من قادة الفكر الغربى مثل : « أناتول فرانس » ، « بيرلوقى » اللذين كتب عنهما في كتابه « في أوقات الفراغ » الذى ظهر سنة ١٩٢٥ .

محمد^(١) ، ويهيم في « منزل الوحي »^(٢) . كما بدأ الدكتور طه حسين يحوم « على هامش السيرة »^(٣) وإن بقي سنوات بعد ذلك أكثر من صاحبه افتناناً بالغرب وإيماناً به^(٤) . ثم تبعهما - بعد سنوات - الأستاذ عباس العقاد ، فشرع يخلو العبقريات الإسلامية ، ويتغنى بالحضارة العربية ، ويزداد إيماناً بتلك الحضارة وأعلامها على مر السنين^(٥) .

أما الاتجاه المحافظ الذي كان له السبق في المجال الفكري خلال الفترة السابقة ، فقد أصبح في المحل الثاني ، وراحت فكرته السياسية تتطور رويداً رويداً لتحل فكرة الجامعة العربية محل فكرة الجامعة الإسلامية^(٦) كما راح يقاوم بعنف دعوات أصحاب الاتجاه الأول ، ويخوض معهم صراعاً فكرياً^(٧) ، تؤججه السياسة والحزبية والصحافة في كثير من الأحيان^(٨) . لكنه استطاع آخر الأمر ، أن يحد من غلواء أصحاب الاتجاه الغربي ، بل

(١) بدأ يكتب عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم مقالات في : « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ١٩٣٢ ، وأخرج كتابه حياة محمد سنة ١٩٣٥ .

(٢) أظهر هذا الكتاب سنة ١٩٣٦ بعد أن زار الأراضي المقدسة .

(٣) بدأ طه حسين ينشر هذا الكتاب مقالات في « الرسالة » سنة ١٩٣٣ ، ثم أخرج كتاباً بعد ذلك .

(٤) تمثل في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » الذي صدر سنة ١٩٣٨ .

(٥) بدأ العقاد يكتب « العبقريات » والتراجم والدراسات الإسلامية منذ سنة ١٩٤٢ حين أصدر « عبقرية محمد » .

(٦) انظر : في تطور فكرة الجامعة العربية : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ٨٨ وما بعدها .

(٧) أقرأ صورة من هذا الصراع في كتاب : « المعركة بين القديم والجديد » احصطفي صادق الرافعي .

(٨) مما يصور ذلك مثلاً أن ردود الرافعي على طه حسين حول « الشعر الجاهلي » نشرت في كوكب الشرق ، لسان حال الوفد ، نظراً لدفاع « السياسة » عن طه حسين وهي لسان حال الأحرار .

استطاع أن يكسب نفراً من قادتهم ، لا في جانب المحافظة والاتجاه إلى الماضي والإيمان بالجامعة الإسلامية ، بل في جانب الاعتدال والإنصاف ، والإيمان بروائع التراث العربي وأمجاد الماضي الإسلامي ، حتى كفروا أخيراً بما دعوا إليه أولاً من محلية ضيقة ، وفرعونية منصرمة ، وفرنجية تابعة ^(١) .

وإذا كان هيكل وطه حسين والعقاد يمثلون الاتجاه الغربي ، في حداثته أولاً ثم في اعتداله أخيراً ، فإن الراجعي وعزام والزيات ^(٢) يمثلون الاتجاه المحافظ ،

(١) لقد عبر الدكتور محمد حسين هيكل عن العودة إلى الاعتدال والإنصاف ، في مقدمة كتابه « في منزل الوحي » .

(٢) المراد مصطفى صادق الرافعي ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد حسن الزيات .

أما الراجعي ، فقد ولد في بهتيم من قرى القليوبية سنة ١٨٨٠ ، ونشأ بطنطا حيث كان يعمل والده ، وتنقل معه في دمنهور والمنصورة ، فتعلم بمدرسة دمنهور الابتدائية ، والمنصورة الابتدائية ، التي نال منها شهادته ، ثم أصيب بالصمم في تلك المرحلة وقعدت به تلك العاهة عن مواصلة الدراسة الرسمية ، فتفرغ للدراسة الحرة والتثقيف الذاتي . وعمل كاتباً بمحكمة طنطا الشرعية سنة ١٨٩٩ ، ثم نقل إلى إيتاي البارود ، فطنطا حيث ظل كاتباً بمحكمة إلى آخر حياته ، ولم يتجاوز الدرجة السادسة ، ثم توفي سنة ١٩٣٧ ، ودفن بطنطا . (اقرأ عنه في « حياة الراجعي » لسعيد العريان) .

وأما عزام فقد ولد في بلدة الشوبك بالجيزة في أول أغسطس سنة ١٨٩٥ ، وتعلم بالأزهر والقضاء الشرعي ، واشتغل مدرساً في كليات الشريعة واللغة العربية والآداب . وكان قد أوفد إماماً في سفارة مصر بلندن ، فاستغل وجوده في إنجلترا في تعلم الإنجليزية وإعداد رسالته لنيل الدكتوراه ، وكان موضوع رسالته « الشاهنامة » . وله رحلات كثيرة إلى تركيا والحجاز والعراق بالشرق ، وإلى لندن وبروكسل في الغرب . وقد عمل سفيراً لمصر بالمملكة السعودية . وتوفي سنة ١٩٥٨ ، (اقرأ عنه في : النثر العربي المعاصر لأثر الجندي ص ٧٢٥ وما بعدها) .

وأما الزيات ، فقد ولد في قرية كفر دميعة القديمة مركز طنطا سنة ١٨٨٥ ، وتلقى علومه في الأزهر عشر سنين ، ثم انتقل إلى الجامعة القديمة ، ثم علم في الفرير ، حيث تعلم الفرنسية ، ثم دخل مدرسة الحقوق الفرنسية ، وأدى امتحانها في باريس ، ثم عمل رئيساً لقسم اللغة العربية في الجامعة الأمريكية في القاهرة سنة ١٩٢٥ ، ثم عين أستاذاً للأدب العربي في المعلمين العالية ببغداد سنة ١٩٢٩ ، ثم عاد من العراق سنة ١٩٣٢ ، وأصدر الرسالة سنة ١٩٣٣ . ثم عين رئيساً لتحرير مجلة الأزهر ، ثم مجلة الرسالة التي أصدرتها وزارة الثقافة . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٣ ، وظل عضواً بالجمعية اللغوية ، والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، إلى أن توفي سنة ١٩٦٨ (اقرأ عنه في : النثر العربي ص ٦٥٥ وما بعدها) .

في صراعه من أجل الفكرة الإسلامية والتراث العربي ، وفي انتصاره بعد ذلك في ترويض المندفعين وحملهم على كثير من الاعتدال . وهكذا أصبح التيار الفكري الرئيسي هو التيار العربي المعتدل ، المؤمن بالفكر الغربي واتخاذ مثلاً أعلى مع الالتفات إلى مواطن الإشراق في الماضي العربي والإسلامي ، ومحاولة الإفادة من تلك المواطن ما أمكن . ووراء هذا التيار يأتي تيار أقل قوة منه ، وهو التيار المحافظ المؤمن بالفكر العربي الإسلامي ، واتخاذ فلسفة ومذهباً بل حِمَى يذاد عنه ويحارب من أجله ، هذا مع التسليم ببعض جوانب الخير في الحضارة الغربية ومحاولة الانتفاع بها ولكن بحذر .

ووراء هذين التيارين وجد تيار ثالث كان في تلك الفترة أضعف من التيارين السابقين ، ولكنه كان ذا أثر في الحياة الفكرية لا يخفى . هذا التيار ، هو التيار الغربي المتطرف ، الذي كان يؤمن بالغرب وماديته إيماناً مطلقاً ، ولا يرى في الشرق وروحانيته شيئاً يستحق أن يؤخذ به ، وقد تحمس هذا الاتجاه المتطرف لكل الدعوات التي دعا إليها الاتجاه الغربي ، وزاد عليها تطرفاً وصل أحياناً إلى حد الهدم . ومن ذلك الدعوة إلى إحلال اللغة العامية محل اللغة الفصحى . وكان يمثل هذا الاتجاه سلامة موسى ^(١) . وإذا جاز أن نطلق على الاتجاه الأول الاتجاه الحضاري ، وعلى الثاني الاتجاه الروحي ، أمكن أن نطلق على الاتجاه الثالث الاتجاه المادي . فقد كان التفكير المادي بخاصة أساس الاتجاه الأخير ^(٢) .

(١) اقرأ مثلاً من كتابات سلامة موسى حول إحلال العامية محل الفصحى في : مجلة الهلال عدد يولية سنة ١٩٢٦ . وقرأ بعض آرائه في العربية والعرب في كتابه : « البلاغة العصرية » وكتابه « اليوم والغد » ، وقرأ تفصيل تاريخ الدعوة إلى العامية وما لها من أصول استعمارية في كتاب الدكتور نفوسة زكريا « تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر » وقرأ عرضاً للموضوع نفسه في مقال للأستاذ محمود شاكر في الرسالة العدد ١٠٥ الصادر في ٧ يناير سنة ١٩٦٥ .

(٢) لقد عني سلامة موسى بترجمة آراء « ماركس » و « داروين » و « فرويد » ، وكان من المبشرين دائماً بالاتجاهات المادية والمناهضين للاتجاهات الروحية . وقد ولد =

وقد عاشت هذه الاتجاهات الثلاثة في الحياة الفكرية خلال تلك الفترة ، وأثرت في أدبها تأثيراً مختلف وضوحاً وخفاء ، أو قوة وضعفاً ، تبعاً لما كان لكل اتجاه من قوة ونفوذ ، أو تبعاً لما كان لكل من ظروف ملائمة وأرض مهياة . وسوف نرى ذلك كله حين يكون الحديث عن الأدب إن شاء الله ، حيث نرى ابتداءً أن أبرز نتائج وأكثره وأهمه كما وكيفا ، هو الذى خلفه زعماء الاتجاه الأول ، من أمثال هيكل وطه حسين والعقاد ، كما أن النتائج الذى يليه هو نتائج زعماء الاتجاه الثانى ، من أمثال الرافعى والزيات وعزام ، وأخيراً يأتى نتائج الاتجاه المادى المتطرف الذى يتزعمه سلامة موسى ، وهذا اللون الأخير برغم فاعليته وتأثيره فى جيل تال ، لا يعد عند البعض نتاجاً أدبياً بقدر ما يعد كتابة إصلاحية وفصولاً فكرية ومقالات صحفية .

= سلامة موسى بإحدى قرى الشرقية سنة ١٨٧٧ ، وتعلم فى المراحل الأولى بمصر ، ثم سافر إلى أوروبا سنة ١٩٠٨ ، وقضى مدة بين فرنسا وإنجلترا ، ثم عاد إلى مصر سنة ١٩١٣ ، متأثراً أكثر بالثقافة الإنجليزية ، واشتغل بالصحافة ، فكتب فى الهلال والبلاغ وغيرها ، ثم أنشأ المجلة الجديدة سنة ١٩٢٩ .

وكان أول من ترجم التفسير المادى للتاريخ لما ركس إلى العربية . وتوفى سنة ١٩٥٨ . اقرأ عنه فى : النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ص ٣٦٤ وما بعدها ، وقرأ عن تزعمه للجناح الغربى المتطرف كلام

« جيب » فى كتابه : Studies on the Civilization of Islam, PP. 284-585

الأدب وغلبة الاتجاه التجديدي

لقد عكس أدب تلك الفترة طابعها العام ، ومثل بخاصة أهم معالمها النفسية^(١) والثقافية والفكرية . فهو أولاً قد سجل الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، وهو ثانياً قد صور الإحساس بالحرية الفردية ، وهو ثالثاً قد جسم روح الثورة المتطلعة إلى التغيير ، وهو رابعاً قد مثل - في بعض جوانبه - هذا التطرف في الشعور بالحرية والاستقلال والثورة عند البعض ، مما وصل إلى حد الذاتية المنعزلة أو الفردية المتوقعة أحياناً ، وبلغ درجة التمرد أو الهدم في بعض الأحيان . . والأدب آخر الأمر قد صور هذا الصراع الذي سببه اصطدام التيار الفكري الغربي بالاتجاه الفكري العربي الإسلامي^(٢) ، هذا الصراع الذي تعددت ميادينه ، واشتعل أواره ، حتى خرج كثيراً عن الموضوعية وتقاليد المعارك الأدبية المهذبة^(٣) .

فقد كان الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، والتشجيع بروح الثورة ، طابع أدب أصحاب التيار الفكري الغربي ، ولم يكن من الممكن أن يتركهم أصحاب الاتجاه المحافظ يروجون لدعواتهم ويدعون لآرائهم ، التي يعتبر كثير منها في نظر المحافظين خطراً على الروح الإسلامي والفكري العربي . ومن هنا قاوموهم وتبعوا بالرد كثيراً من نتائجهم . وخاض الطرفان كثيراً من المعارك الحامية ، التي كان مصدرها الاختلاف الفكري بين الجانبين . وليس من شك في أن الصراع الحزبي قد لعب دوراً كبيراً في إذكاء نار هذا الصراع الأدبي ، وليس من شك أيضاً في أن الصحافة قد

(١) اقرأ تلك المعالم في المقال الثاني من هذا الفصل (بين نشوة النصر ومراة النكسة) .

(٢) اقرأ عن هذين التيارين في المقال الرابع من هذا الفصل (غلبة التيار الفكري الغربي) .

(٣) اقرأ نماذج من ذلك في كتاب « على السفود » لمصطفى صادق الرافعي و « المعركة بين القديم والجديد » للمؤلف نفسه .

أشعلت هذا الصراع ، وأن كثيراً من حدة المعارك الأدبية التي دارت في تلك الفترة ، كان وراءه محركات سياسية حزبية^(١) ، ودوافع صحفية نفعية ، تهم أصحاب الصحف وتغريهم بإلقاء الوقود في اللهب ، حتى تجاوزت المعارك ميدانها بين الاتجاهين المختلفين وانتقلت إلى أصحاب الاتجاه الفكرى الغربى أنفسهم . وذلك لانقسامهم بدورهم إلى كتاب وفد وكتاب أحرار^(٢) .

وهكذا صور أدب تلك الفترة - إلى جانب روح التحرر والثورة - ما كان من صراع انتقل من الحياة السياسية إلى الحياة الفكرية ، ثم إلى الحياة الأدبية . وهكذا أيضاً كان التحرر والصراع يمثلان أهم جوانب الأدب في تلك الفترة ، بحيث يمكن إدراج أهم ألوان النشاط الأدبي تحت هذين المعلمين . ويمكن في هذا المجال أن نضرب المثل ببعض الاتجاهات والأعمال الأدبية البارزة التي ظهرت في تلك الفترة :

لقد ظهرت دعوة إلى وجوب خلق أدب قومى يستلهم الواقع المصرى ، ولا يستلهم التراث العربى ، وتبنى هذه الدعوة طائفة من كتاب « السياسة الأسبوعية^(٣) » ، وكان على رأس هؤلاء الكتاب الدكتور محمد حسين هيكل ،

(١) يمكن أن نأخذ مثالا لهذه الظاهرة ما كان من دفاع « السياسة » - صحيفة الأحرار - عن كتاب الشعر الجاهلى ، لطله حسين ، ثم نقد « كوكب الشرق » و « البلاغ » - صحيفتي الوفد - لهذا الكتاب . فقد نشر الغمراوى نقده ، لكتاب طلّه حسين فى البلاغ ، كما نشر الرافعى نقده فى « كوكب الشرق » .

(٢) يمكن أن نأخذ مثالا لذلك ما كان من حديث طلّه حسين عن وجود الوحدة فى القصيدة العربية القديمة ، واستشهاده بقصيدة لبىء التى مطلعها « عفت الديار » ، فليس ذلك إلا ردّاً على العقاد الذى كان ينهى تحقيق الوحدة فى الشعر التقليدى ويطالب بتحقيقها فى الشعر الحديث . (نشر طلّه حسين رأيه ذاك فى حديث الأربعاء ج ١ ص ٣٠ وما بعدها) .

كذلك يمكن أن نأخذ مثالا لذلك ما كان من نقد طلّه حسين للعقاد والمازنى وأخذه عليهما الاهتمام بالشاعر أكثر من شعره ، على حين يتخذ هو الشاعر وسيلة لفهم الشعر . (نشر طلّه حسين رأيه ذاك فى « من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٨ ») .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٣٧ وما بعدها .

الذى تحمّس لتلك القضية فى كتابه « فى أوقات الفراغ » ثم عاد إليها بعد ذلك فى كتابه « ثورة الأدب ». فإذا تأملنا تلك الدعوة ، وجدناها تمثيلاً للإحساس باستقلال الشخصية المصرية . وقد تطرقت تلك الدعوة حيناً فوصلت إلى الدعوة إلى الفرعونية ، والمناداة باستلهاام الأدب للماضى المصرى القديم ، باعتبار أن الروح المصرى الحديث ليس إلا امتداداً للروح الفرعونى ، برغم تنابع العصور وتوالى الديانات وتمازج الأجناس . . وقد تبنى تلك الدعوة كذلك بعض كتاب « السياسة » وتحمّس لها بصفة خاصة الدكتور محمد حسين هيكل^(١) . وكان وراءها أيضاً هذا الشعور باستقلال الشخصية المصرية .

بل إن هذا الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، وعدم ارتباطها بالماضى العربى والتراث الإسلامى ، قد جمح بالبعض فدعا إلى اصطناع اللغة العامية المصرية ، وإحلالها فى المجال الفكرى والأدبى محل العربية الفصحى . وقد ردد تلك الدعوة طائفة من المتطرفين ، من أشهرهم سلامة موسى ، وقد سبقه إلى تلك الدعوة بعض العلماء والخبراء الغربيين ، الذين لا ترتفع دعوتهم عن مستوى الشبهات^(٢) .

وواضح أن الإحساس بالحرية الفردية والتشبع بروح الثورة كانا يرفدان الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، عند كل أصحاب هذه الدعوات من كتاب تلك الفترة .

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٣٦ وما بعدها .

(٢) عرض سلامة موسى لتلك الدعوة سنة ١٩٢٦ فيما نشره بمجلة « الهلال » عدد يولية من ذاك العام . كذلك عرض لها فى كتابات أخرى بعد ذلك وبخاصة فى كتاب « البلاغة المصرية » ، كما أرى على اللغة العربية والعرب فى كتاب « اليوم والغد » .

وكان قد سبقه إلى ذلك طائفة من الكتاب وشعراء الاستعمار الأجانب منذ سنوات التهديد للاحتلال سنة ١٨٨٠ .

(١) اقرأ تفصيل ذلك كله فى : « تاريخ الدعوة إلى العامية » للدكتور نفوسة زكريا ، وقرأ عرضاً للموضوع نفسه فى مقال للأستاذ محمود شاكر بمجلة الرسالة العدد ١٠٥ الصادر فى يناير سنة ١٩٦٥ .

كذلك ظهرت دعوة إلى عدم إجلال التراث العربي ، أو التسليم بكل ما جاء منه ، ووجوب إخضاعه للمنهج العلمى وإن شوهه ذلك المنهج . وقد تمثلت تلك الدعوة فى عملين أدبيين للدكتور طه حسين ، هما « حديث الأربعاء » و « الشعر الجاهلى » . أما « حديث الأربعاء » ، فقد نشره المؤلف أولاً على هيئة مقالات ظهر معظمها فى السياسة ما بين سنتى ١٩٢٢ و ١٩٢٤ ثم ظهر كتاباً سنة ١٩٢٥ . وقد تناول طه حسين فى هذا الكتاب — ضمن ما تناول — طائفة من الشعراء أصحاب الاتجاه المحدث ، من أمثال أبى نواس ومن سلك مسلكه ، وبين كيف أن هؤلاء الشعراء يصورون عصرهم العباسى ، عصر لهُو ومجون وشك وزندقة ، ووجه الأنظار إلى وجوب الاعتماد فى صور أمثال تلك العصور العربية ، لا على ما جاء فى كتب التاريخ وأخبار الخلفاء فحسب ، بل على ما ورد فى دواوين الشعر وكتب الأدب ، وأخبار الشعراء والأدباء كذلك ؛ حتى ولو أدى ذلك إلى تجريد عصر مما خلق عليه من جلال ، أو حرمان خليفة مما وهبه التاريخ من تقدير^(١) .

أما كتاب « فى الشعر الجاهلى » فقد ظهر سنة ١٩٢٦ ، بعد أن ألقى الدكتور طه حسين مادته محاضرات على طلبة كلية الآداب فى السنة السابقة . وهذا الكتاب يشك فى نسبة معظم الشعر الجاهلى إلى الشعراء الجاهليين ، ويرى أنه من صنع شعراء إسلاميين ، وضعوه بعد العصر الجاهلى لأغراض مختلفة . منها السياسى والقبلى والدينى ، ثم نسبوه إلى الجاهليين . وهذا يخالف ما عليه التقاليد العربية من أن هذا الشعر من صنع شعراء جاهليين معينين ، قالوه فى الجاهلية ، ورواه عنهم الرواة ، وحفظ عن طريق الرواية التى حفظ بها التراث العربى الجاهلى كله ، حتى دُونَ فى عصر التدوين .

وإذا تأملنا تلك النظرة التى نظر بها الدكتور طه حسين إلى التاريخ العربى أولاً ، وإلى الشعر الجاهلى ثانياً ، وجدنا أن وراءها شعوراً باستقلال الشخصية المصرية ، يحمل على عدم الارتباط بالتاريخ والتراث العربيين ، ارتباطاً يحمل

(١) انظر : حديث الأربعاء لـ طه حسين ج ٢ .

على إجلالهما أو التسليم بما اشتملا عليه أو استقرار حولهما من قضايا .
وليس يخفى ما وراء نظرة الدكتور طه حسين كذلك من إحساس قوى
بالحرية الفردية وتشبع هائل بالروح الثورية ، مما جعله يخرج على الناس بهذه
الآراء التي زلزلت أفكارهم وأثارت مشاعرهم ، وجرت عليه كثيراً من الخصومات
والخصوم ، حتى تجاوز الأمر الوسط العلمي والأدبي ، وعرضت القضية في
البرلمان ، وأوشكت أن تطوح بالمؤلف خارج الجامعة ، لولا أن هدد رئيس
الوزارة حينذاك بالاستقالة ، فسكنت العاصفة إلى حين ، واكتفى بمصادرة
الكتاب ، الذي أدخل عليه صاحبه بعض التعديلات التي لم تمس فكرته
الأساسية ، ونشره بعد ذلك باسم « في الأدب الجاهلي »^(١) .

كذلك ظهر كتاب « الديوان » للعقاد والمازني في جزأين ، ظهر أولهما
سنة ١٩٢٠ وثنانيهما سنة ١٩٢١ ، وقد نادى فيه المؤلفان بأسس جديدة
للأدب ونقده، كما ناديا أساساً بعدم محاكاة القدماء ، وبالأصالة ، ورفض
اتخاذ الأنماط الأدبية القديمة مثلاً للأدب المصري الحديث . وقد ركزا على
تخطين من تمثل فيهم الارتباط بالتراث ومحاكاة الأدب القديم ، وهما شوق في الشعر ،
والمنفلوطي في النثر . هذا بالإضافة إلى هجمات أخرى على بعض الشعراء

(١) كانت الخلافات الحزبية من محركات هذه الزوبعة ، فقد كانت الأغلبية البرلمانية
وفدية حينذاك ، وكان رئيس مجلس النواب هو سعد . ولذا انتقلت القضية إلى مجلس النواب لينال من
طه حسين الموالى للأحرار الدستوريين . ولكن رئيس الوزراء حينذاك كان عبد الخالق ثروت وكانت
عواطفه مع الأحرار الدستوريين ، وكان طه حسين قد جعل لإهداء كتابه إليه ، ومن هنا
دافع عنه رئيس الوزراء على حين هاجمه رئيس مجلس النواب ونظراً لتهديد رئيس الوزراء بالاستقالة ،
قد انتقلت القضية من مجلس النواب إلى النيابة ، التي صادرت الكتاب . اقرأ تفاصيل هذه القضية
في كتاب « فصول ممتعة » لمحمد سيد كيلاوي ، وقرأ عدد الطلال الصادر أول فبراير سنة ١٩٢٦ الخاص
بطه حسين ص ١٥ ، ١٥٩ وما بعدها . وانظر : كتاب الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ٣٨٦ وما بعدها
وكتاب : « المعركة بين القديم والجديد » ص ١٥٨ - ١٦٥ . و « حياة الرافعي » لسعيد المريان
ص ١٥٤ - ١٦٠ .

والكتاب الآخرين . من أمثال شكرى والرافعى .

وليس يخفى ما وراء هذا العمل من شعور باستقلال الشخصية المصرية وبالحرية الفردية وبروح الثورة جميعاً .

كذلك ظهر اتجاه شعري يُغنى ذات الشاعر وأحاسيسه ، ويفيض بعاطفته الذاتية لا بعواطف قومه ، ويهجر أساليب أسلافه إلى إبداعات فنه ، وهو إلى ذلك يهيم بالخيالات المجنحة والمجالات الحاملة ، ويهرب من متاعب الحياة وبرودة الواقع ، إلى أحضان الطبيعة ودفء الحب .

وإذا تأملنا دوافع هذا الاتجاه الشعري^(١) في تلك الفترة ، وجدنا من أهمها الشعور باستقلال الشخصية المصرية والإحساس بالحرية الفردية ، والتشبع بروح الثورة ، هذا بالإضافة إلى كثير من الأسى والمرارة واليأس ، وغير ذلك من مشاعر خائفة قد خلفتها خيبة الأمل ، وسببها الشعور بالنكسة ؛ هذا الشعور الذى جرف طائفة من المواطنين ، وتمثل فى مسلك هؤلاء الشعراء المراهقين ، بعد سنوات من بدء تلك الفترة ، حين ظهر العدوان على الحرية والعبث بمكاسب الشعب والتآمر على انتصارات ثورة ١٩١٩ .

وفى مقابل هذه المظاهر التى تصور الشعور باستقلال الشخصية المصرية والإحساس بالحرية الفردية والتشبع بالروح الثورية ، والتى مثلتها أعمال أدباء ممن يسيرون فى الاتجاه الفكرى الغربى ، وجدت مظاهر عديدة تصور وجهة نظر المحافظين أصحاب الاتجاه الفكرى العربى ، وتصور فى نفس الوقت هذا الصراع الذى نشأ من اصطدام الاتجاهين الفكرين ، والذى يعتبر الجانب الثانى من جانبي صورة الأدب فى تلك الفترة .

فقد ظهرت كتابات ترد على الدعوة إلى أدب قومى أو أدب فرعونى ، كما ظهرت كتابات تدحض الدعوة إلى العامية . وغيرها من الدعوات التى تدور

(١) هو الاتجاه الذى يسمى « مدرسة أبوللو » . انظر : تفصيل هذا الاتجاه فى « جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث » لعبد العزيز الدسوقي و « الشعر بعد شوق » الحلقة الثانية للدكتور محمد مندور . واقرأ ما كتب عنه فى هذا الفصل فى مبحث الشعر تحت عنوان « ٣ - ظهور الاتجاه الابتداعى العاطفى » .

كلها حول فكرة الانفصال عن التراث والماضي العربي الإسلامي . وكانت هذه الكتابات - في جملة - بأقلام أصحاب الاتجاه العربي الإسلامي ، من أمثال محمد رشيد رضا وشكيب أرسلان ومصطفى صادق الرافعي ^(١) .

كذلك كثرت المقالات وتعددت الكتب التي ترد على آراء طه حسين في كتابيه « حديث الأربعاء » و « في الشعر الجاهلي » . وقد حظى كتابه « في الشعر الجاهلي » بصفة خاصة ، بعدة كتب ألفها أصحابها في الرد عليه . وأهم هذه الكتب : « تحت راية القرآن » للرافعي ، و « نقد كتاب الشعر الجاهلي » لمحمد فريد وجدي ، و « نقض كتاب في الشعر الجاهلي » للخضر حسين ، و « النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي » للدكتور محمد الغمراوي .

كذلك قوبل اتجاه « الديوان » في الأدب والنقد ، باتجاه مضاد ، مثله كتاب « على السفود » الذي أخرجه مصطفى صادق الرافعي سنة ١٩٣٠ ، بعد أن نشره مقالات في مجلة العصور ، بين سنتي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ . وقد صور هذا الكتاب بعض آراء المحافظين في الأدب والنقد ، وجعلها في مواجهة آراء أصحاب الاتجاه الغربي ، التي مثل بعضها « الديوان » . ولكن « على السفود » صور قبل كل شيء حدة الصراع الأدبي وضروته التي بلغت ذروتها في ذلك الحين ، فقد هاجم الرافعي في كتابه العقاد وأدبه هجوماً نأى كثيراً عن الموضوعية ، وبعد عن أسس النقد ، وقرب جداً من السباب الخالص .

ومن الحق أن نقرر أنه منذ سنة ١٩٣٢ ، قد بدأت الحدة التي شهدتها السنوات الأولى من هذه الفترة تخف ، فلم نعد نرى مظاهر الشعور الحاد باستقلال الشخصية المصرية ، هذا الشعور الذي حمل أحياناً على الدعوة إلى الانفصال عن الماضي العربي والتراث الإسلامي ، ولم نعد نرى مظاهر الإحساس المفرط بالحرية الفردية ، هذا الإحساس الذي دفع أحياناً إلى الجراءة على التراث والسخرية ببعض المقدسات . كذلك لم نعد نرى مظاهر التشبع

(١) اقرأ أمثلة لتلك الكتابات في : « المعركة بين القديم والجديد » للرافعي . وانظر : أيضاً مقال

الدكتور علي العناني في الحلال ، أول نوفمبر سنة ١٩٣٢ .

المبالغ بروح الثورة ، الذى ورط البعض فى التخطيط ، ووصل بهم أحياناً إلى الهدم . كذلك لم نعد نرى مظاهر الصراع العنيف ، الذى أذكتة الحزبية والصحافة ، ووصل ببعض الأدباء إلى المهاترات والشتائم ومجانبة ما تمليه روح الأدب فى سماحتها ومثالياتها .

ففى سنة ١٩٣٢ ، قد بدأت تبدأ تلك الفورة التى خلفتها ثورة ١٩١٩ ، كما راح يتلاشى هذا الاستخفاف الذى صنعته الحرب العالمية الأولى . كذلك تجلى فشل تجارب القومية الضيقة ، والفرعونية المنبئة ، والعامية العاجزة ، والتغريب المضلل . وانكشف الغرب للمبالغين فى التعلق به ، عن استعمار جشع . وهنا بدأت موجة التحرر تتعقل ، فلا تنفصل عن الماضى العريق انفصالاً ، بل تلتفت إليه بين الحين والحين ، لتنتقى أروع ما فيه ، بل لترتبط به شيئاً من الارتباط ، بمد النهضة ببعض القوة ويجعل اليوم المتحفز ، مستنداً إلى أمس ركين^(١) .

كذلك بدأ الصراع يتحول إلى جدل فكرى ، وأدب خصب ، بعد أن كان معارك كلامية جارحة ، تتطاول خلالها الشتائم من غير حساب . وهنا ، ومع هذا التحرر وتعقله ، وتحول الصراع واعتداله ، ظهرت كتابات طه حسين وهيكىل عن محمد صلى الله عليه وسلم ، فقد بدأ طه حسين ينشر « على هامش السيرة » فى « مجلة الرسالة » سنة ٣٣ ، ثم أخرجه كتاباً بعد ذلك . وكان هيكىل قد بدأ يكتب « حياة محمد » ويذيع ما يكتب فى « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ٣٢ حتى استوى كتابه العظيم الذى أخرجه سنة ٣٥ . بل إنه أتبع ذلك الكتاب بكتابه الإسلامى الثانى « فى منزل الوحي » الذى

(١) عبر الدكتور محمد حسين هيكىل عن هذا التحول إلى الاعتدال والتبصر ، أوضح تعبير فى مقدمة كتابه : « فى منزل الوحي » ، كما أشار إلى ما كان من حيرة وتخطيط قبل ذلك ، فى تعليقه على كتاب « وجهة الإسلام » الذى أخرجه « جيب » . وقد نشر هذا التعليق فى ملحق السياسة الأدبى عدد ١٤ أكتوبر سنة ١٩٣٢ . (انظر : لاتجاهات الوطنية : ج ٢ ص ١٤٩ ، ١٥٩) .

أخرجه سنة ١٩٣٦ ، والذي كتبه بعد أن زار الأراضى الحجازية المقدسة . وفي هذا الكتاب الثانى أعلن الدكتور محمد حسين هيكل توبته عن التطرف فى الاتجاه إلى الغرب واستدبار الشرق ، وأكد أن المذهب الذى اهتدى إليه أخيراً بعد تجارب عديدة ، هو وجوب ربط الحضارة المصرية الحديثة بالحضارة العربية القديمة ، ولزوم استلهاهم الفكر والأدب المعاصرين للفكر والأدب الإسلاميين ؛ لأن التراث الروحى للعروبة والإسلام ، هو أنسب ما يمكن أن تستلهمه الروح المصرية التى لم تنفصل قط عن ماضيها فى العروبة والإسلام^(١) .

وكانت سنة ١٩٣٣ ، قد شهدت ميلاد « مجلة الرسالة » التى يمثل صاحبها الاتجاه الفكرى المحافظ ، فى شكله الناضج الواعى المثقف ، الذى تسلىح بثقافة الغرب ، ولكن لم يجعلها تغلب فى وجدانه روح العروبة والإسلام . وقد استكتب صاحب الرسالة فى مجلته زعماء الاتجاه الفكرى الغربى ، بعد أن خفت حدتهم ، فأذاعوا عن طريق الرسالة كتابات تعتبر مرحلة التحول والاعتدال فى حياتهم الأدبية والفكرية كما تعتبر مرحلة التحول والاعتدال فى الأدب المصرى الحديث أيضاً^(٢) .

فند هذا الوقت لم نجد دعوات أدبية مندفعة كالتى عرفت أيام « السياسة » ، كما لم نجد خصومات كالتى شهدناها أيام « السفود » . وقد كانت معارك أدبية تخندم بين الحين والحين . وعلى صفحات « الرسالة » بالذات ، كالمعارك التى كان يخوضها الدكتور زكى مبارك كثيراً ، ولكن تلك المعارك على حدتها كانت أقرب إلى الموضوعية ، وأدنى إلى روح المنطق ، وأبعد ما تكون عن السباب والتجريح الذى عرف فى المعارك القديمة .

هذا ، وقد كان من أهم نتائج التحرر والصراع ، اللذين مثلاً جانبى الأدب فى تلك الفترة ، اتضاح الأساليب الأدبية وتميزها بتميز شخصيات

(١) انظر : فى منزل الوسى للدكتور هيكل (المقدمة) .

(٢) حسبنا أن نعرف أن طه حسين كتب أول ما كتب فى الرسالة « على هامش السيرة » بعد أن كتب سنة ١٩٢٦ « فى الشعر الجاهلى » الذى تضمن ما أخذ عليه ما عيس العقيدة . كنظرته إلى قصة إبراهيم وإسماعيل وعدم الاعتراف بها علمياً ولوجاء بها التوراة والإنجيل .

الأدباء ؛ فنتيجة للشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية ، قد حاول كل أن يؤكد ذاته ويميز أسلوبه ويذيع طريقته ، وقد ساعد الصراع على تحقيق تلك الغاية ، بدفعه لكل كاتب أن يكون المتفوق والمميز والمفضل . وهكذا تكاملت في هذه الفترة — ولأول مرة — أساليب طه حسين والعقاد والزيات والرافعي ، وغيرهم من أعلام الكتاب^(١) .

وأخيراً كان من أهم نتائج الشعور باستقلال الشخصية وبالحرية الفردية ، ظهور فن التراجم الذاتية ، تلك التي يؤرخ فيها الأديب حياته ويكتب عن نفسه ، على نحو ما فعل طه حسين في « الأيام » التي بدأ ينشرها مقالات في مجلة الهلال سنة ١٩٢٦ ، ثم أخرجها في كتاب بعد ذلك^(٢) .

وهكذا يمكن أن يقال : إن الطريق الشائك الذي سلكه أدب تلك الفترة ، والذي تردد فيه بين الثورية والحفاظة ، قد وصل به آخر الأمر إلى معالم محددة ، وأول هذه المعالم ، أن الأدب قد غلب عليه الاتجاه التجديدي ، الذي تزعمه أصحاب التيار الفكري الغربي ، وأصبح الاتجاه المحافظ في هذه الفترة في الحل الثاني ، بعد أن كانت له الغلبة في الفترة السابقة . كذلك صار مؤيدو هذا الاتجاه المحافظ يبذلون أقصى الجهد لمساندة فريقهم والاحتفاظ بوجودهم ، ويحاولون جاهدين أن يطوروا أنفسهم ويعدلوا طريقتهم ، لكن ذلك لم يمنح أدبهم الصدارة ، بعد أن أكد غلبة الاتجاه التجديدي ، أعلام مقتدرون ، مثل هيكمل والعقاد وطه حسين .

كذلك كان من أهم المعالم التي انتهت إليها مسيرة الأدب في تلك الفترة ، استكمال أهم ملامح شخصيته ، واستيفاء بقية فنونه : وسوف نرى تفصيل كل ذلك — إن شاء الله — فيما يلي من فصول .

(١) سوف توضح خصائص كل أسلوب حين يكون الحديث عن النثر في تلك الفترة إن شاء الله

في المقال « ١ — المقالة وتميز الأساليب الفنية » .

(٢) ظهر الجزء الأول من الأيام سنة ١٩٢٧ ، وظهر الجزء الثاني بعد ذلك .

أولاً : الشعر

١ - تجمد الاتجاه المحافظ البياني :

كانت أول ظاهرة تتصل بالشعر في تلك الفترة ، هي ظاهرة تجمد الاتجاه المحافظ البياني ، الذى نشأ في فترة الوعي على يد البارودى ، وما زال يقوى حتى سيطر في فترة النضال على يد شوقي^(١) .

ولقد كان من أهم مظاهر هذا الاتجاه في فترة الصراع - التى يساق عنها الحديث - أنه من الناحية الموضوعية لم يصف أى كسب جديد إلى المجالات التى كان يعبر عنها من قبل^(٢) ، كما أنه من الناحية الفنية لم يصب أى تطور في أسلوبه الذى عرف به فيما سبق^(٣) .

(أ) من الناحية الموضوعية :

أما من الناحية الموضوعية ، فقد ظل هذا الاتجاه يعنى في المقام الأول بالأمور العامة ، وبخاصة الأمور السياسية والاجتماعية . وإذا كان يلاحظ على تلك الأمور شىء من التغيير ، فهو تغيير في شكل تلك الأمور لا في حقيقتها . فكل ما حدث هو نقل الاهتمام من مسألة سياسية إلى أخرى ، أو تركيز الاهتمام حول مجال اجتماعى دون آخر . وقد كان ذلك لما طرأ على الحياة السياسية والاجتماعية من تطورات^(٤) .

(١) انظر : الفصل الثانى المقال الثانى في مبحث الشعر وعنوانه (٢ - ظهور الاتجاه المحافظ البياني) . والفصل الثالث المقال الأول من المقالات الخاصة بالشعر وعنوانه : (١ - سيطرة الاتجاه المحافظ البياني) .

(٢) انظر : تفصيل هذه المجالات في الفصل الثالث ، المبحثين ١ ، ب من مباحث المقال رقم ١ من المقالات المخصصة للشعر .

(٣) انظر : تفصيل النواحي الفنية لهذا الاتجاه في الفصل الثالث ، المبحثين ج ، د من مباحث المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٤) انظر : في تلك التطورات الفصل الرابع المقال ١ ، ٢ من المقالات التمهيدية التى قدم بها للحديث عن الأدب .

وهكذا نجد أعلام الاتجاه الشعري المحافظ ، يشاركون بشعرهم — خلال فترة الصراع — في القضايا السياسية الداخلية ، أكثر مما يهتمون بالشئون الوطنية الخارجية ، أو بتعبير أدق ، نجدهم يتحولون بشعرهم إلى ميدان الصراع الداخلي . ويولون هذا الميدان اهتماماً أكثر من الاهتمام بميدان النضال الوطني . فقد أصبح الدستور والبرلمان والأحزاب والزعماء شغل الناس الشاغل ، ولما كان من طبيعة هذا الاتجاه المحافظ أن يعبر عما يشغل الناس ، وأن يسهم في الحياة السياسية كما يعيشها الناس ، نراه في هذه الفترة يهتم في الحل الأول بقضايا الدستور ، وأحداث البرلمان ، ومشكلات الأحزاب ، وتقويم الزعماء ، وما إلى ذلك . كل هذا مع اختلاف في وجهات النظر بين الشعراء في بعض المسائل ، في ذاك الوقت .

فحين تتأهب الأمة لتأليف برلمانها بعد أن فازت بالدستور المضطهد والاستقلال المقيد ، يتجدد شوق سنة ١٩٢٢ عن هذا البرلمان المأمول ، ويدعو المواطنين إلى انتخاب الواعين الجديرين بالنيابة ، فيقول :

دارُ النيابة قد صفت أرائكها لا تُجلسوا فوقها الأحجار والحشبا
اليوم يا قوم إذ تبزون مجلسكم تبزون للعقب الأيام والحقبا^(١)

ويردد الفكرة نفسها في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٤ ، فيقول :

دارُ النيابة هيئت درجاتها فليرق في الدرج الدوائب والذرا
الصارخون إذا أسىء إلى الحمى والذائدون إذا غير على الشرى
لا الجاهلون العاجزون ولا الأولى يمشون في ذهب القيود تبختر^(٢)

ثم يقول سنة ١٩٢٥ ، مندداً بإغلاق البرلمان ، مشهراً بالعدوان عليه على أثر الانقلاب الدستوري الأول^(٣) .

(١) الشوقيات ج ١ ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ١٧٩ .

(٣) وهو الانقلاب الذي تولى الوزارة على أثره زيور .

احتل حصن الحق غير جنوده وتكالبت أيدٍ على المفتاح
ضجت على أبطاله ثكناته واستوحشت لكماتها النزاح
هُجرت أرائكه، وعُطل عوده وخلا من الغادين والرواح
وعلاه نسج العنكبوت فزاده كالغار من شرف وسمت صلاح^(١)

إلى أن يقول في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ ، محيياً عودة البرلمان^(٢) ،
ممجداً كيانه باعتباره ثمرة لنضال الأمة ، من عهد عرابي إلى عهد مصطفى
كامل ، ومن معركة التل الكبير إلى مأساة دنشواي :

بنيان آباء مشوا بسلاحهم وبين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المدرج حائط ومن المشائق والسجون جدار
أبت التقيد بالهوى وتقيدت بالحق أو بالواجب الأحرار
في مجلس ، لا مال مصر غنيمة فيه ، ولا سلطان مصر صغار^(٣)

وحين تفوز الأمة بالدستور المضطهد ، يقول شوقياً أيضاً من قصيدة له
سنة ١٩٢٤ ، محذراً من اتخاذ هذا الدستور مجالا للهوى الشخصي ، أو مثاراً
للتزاع الحزبي :

وتفياؤا الدستور تحت ظلاله كنفاً أهش من الرياض وأنضرا
لا تجعلوه هوى وخلفاً بينكم ومجر دنيا للنفوس ومتجرا^(٤)

ثم يعود إلى الحديث عن الدستور في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ مقسماً به
كشياً مقدساً ، مصوراً ما بذل في سبيله من تضحيات ، وما يرتبط به من
آمال فيقول :

(١) الشوقيات ج ٢ ص ١٩٢ .

(٢) هو البرلمان الذي جاء على أثر فوز الوفد بالأغلبية ، وتولى سعد زغلول رئاسته ، وعدلى
رئاسة الحكومة .

(٣) الشوقيات ج ٢ ص ٢٠٩ .

(٤) الشوقيات ج ١ ص ١٧٨ .

... وبالدستور وهو لنا حياة نرى فيه السلامة والفلاحا
أخذناه على المهج الغوالي ولم تأخذه نيلا واستباحا
بنينا فيه من دمع رواقاً ومن دم كل نابذة جناحاً^(١)
ثم يواصل تتمجيدته في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ ، مؤكداً أنه هيكَل
الحرية الذي من شأنه أن يفدى بالضحايا ، وأنه يشاد كما تشاد خنادق
المحاربين ، تحت وابل من الرماح :

صرّح على الوادى المبارك صاحي متظاهر الأعلام والأوضاع
هو هيكَل الحرية القاني ، له ما للهياكل من فدى وأضاح
يُبنى كما تبنى الخنادق في الوغى تحت النبال وصوبها السحاح^(٢)
إلى أن يجعله في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٧ ، غاية النعم ، التي يهون
من أجلها كل حدث ، ويغفر للزمن كل ذنب . وفي ذلك يقول :

إذا سلم الدستور هان الذي مضى وهان من الأحداث ما كان آتيا
ألا كل ذنب لليالي لأجله سدلنا عليه صفحنا والتناسيا^(٣)
وعلى حين نجد شاعراً كشوقي يتهج بالبرلمان ويمجد الدستور على هذا
النحو ، نجد شاعراً آخر كأحمد محرم ، يسخط على الدستور ، ويلعن اليوم
الذي فتح فيه البرلمان ؛ وذلك لما رأى من الاتجار الحزبي باسم الدستور ،
والتصديق الوطني بسبب البرلمان ، ولما رأى من استغلال المستعمر لهذه الملهاة
لصرف الجهود الوطنية عن نضاله وفي ذلك يقول الشاعر :

سأتبع يوم السبت ما عشتُ لعنة يطير بها عاد من الطير ضابح
هو اليوم يوم الشؤم ضج نذيره يمر به طير من النحس بارح
يقولون : نواب ودار نيسابة وملك ودستور من الحق واضح

(١) الشوقيات ج ٤ ص ٣١ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ١٩٠ .

(٣) الشوقيات ج ٤ ص ١٨٣ .

وساوس أقوام مهاذير ما لهم من الرأي هاد أو من اللب ناصح^(١)
 وحين يتزعم سعد الحركة الوطنية منذ ثورة سنة ١٩١٩ ويتولى رئاسة أول
 حكومة دستورية كانت من مكاسب تلك الثورة ، نجد شاعراً كحافظ
 إبراهيم يمجده ، ويدعو إلى مؤازرته والسير على هديه ، فيقول من
 قصيدة له :

يأيها النشء الكرام تحية كالروض قد خطرت عليه قبول
 سيروا على سنن الرئيس وحققوا أمل البلاد ، فكلكم مأمول
 أنتم رجال غد وقد أوفسى غد فاستقبلوه وحجلوه وطولوا^(٢)

لكننا نجد شاعراً آخر كأحمد محرم يدعو عليه ، ويتهمة بتحكيم
 شهواته ، وبالتسامح مع أعداء البلاد ، وبالاعتداء على المواطنين ، وفي
 ذلك يقول من إحدى قصائده :

جزى الله سعداً ، إنها شهواته طغت ريجها ، فالشر غاد ورائح
 أباح حمى مصر وسودانها معا فأمعن مغتال وأوغل طامح
 بسامح أعداء البلاد ويعتدى على قومه ، شر الحماة المسامح^(٣)

وحين يشتد الخلاف الحزبي سنة ١٩٢٥ ، نرى سخطاً على تلك الأحزاب
 حتى من أكثر الشعراء تهليلاً للدستور والحياة الثيابية . فشوقي ينعى على
 الأحزاب هذا الخلاف في عدد من القصائد ، ويقول في إحداها سنة ١٩٢٥ :

إلام الخلف بينكم إلاما وهذى الضجة الكبرى علاما
 وفيم يكيّد بعضكم لبعض وتبدون العداوة والخصاما
 ولينا الأمر حزباً بعد حزب فلم نك مصلحين ولا كراما^(٤)

(١) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين
 ج ٢ ص ٣٩٦) .

(٢) ديوان حافظ ج ١ ص ١١٤ .

(٣) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين
 ج ٢ ص ٣٩٧) .

(٤) الشوقيات ج ١ ص ٢٧٤ - ٢٧٦ .

كما يقول من قصيدة أخرى في العام نفسه مقارناً بين اتحاد الأمس أمام الحوادث ، وتفكك اليوم في مواجهتها :

مشينا أمس نلقاها جميعاً ونحن اليوم نلقاها فرداي
ومن لقي السباع. بغير ظفر ولا ناب تمزق أو تفادى^(١)

كما ينبغي أحمد محرم كذلك على الأحزاب إسلامها البلاد إلى الفوضى ، وإيقاعها بالمواطنين الظلم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ :

سائل الأحزاب ماذا عندها غير ترجاف وهم مقلق
وتأمل هل ترى اليوم سوى دولة فوضى وحكم أخرق
فات « نرون » رجال رزقوا من فنون الظلم ما لم يرزق^(٢)

ويقول من قصيدة أخرى في السنة نفسها ، داعياً الشعب إلى الانفصاض عن الأحزاب ، والانفصال عن الزعماء الحزبيين ، الذين لم يعد لهم هم إلا الكيد والصراع ، وإسقاط الوطن صريعاً شهيداً في معركتهم الخاسرة :

دع الزعماء إن لهم لدينا يدين بغيره الشعب الرشيد
لمن تتألف الأحزاب شتى وما هذى الصواعق والرعود
تداعوا للوغي فهو صريعاً على أيديهم الوطن الشهيد^(٣)

كما يندد الكاشف بما منيت به البلاد على يد الأحزاب من فرقة أشعلت بين بنينا ما يشبه الحرب التي لا تنقضي . وفي ذلك يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ :

تنازع قوى اليوم جنداً وقادة فلم أر إلا سالباً وسلباً
مبادئ أحزاب أرى أم منافعاً توالت صنوفاً بينهم وضروباً
تقضت حروب العالمين ولم أزل أرى بين أبناء البلاد حروباً^(٤)

(١) الشوقيات ج ٤ ص ١٦ .

(٢) انظر : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٣) انظر : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٠٧ .

(٤) انظر : المصدر السابق ص ٢٤٨ .

وحين يكون الائتلاف بين الأحزاب سنة ١٩٢٦ ، ويتهاون الزعماء وتنام
الفتنة إلى حين ، يبتهج شوق بهذا ، بلى يتغنى به ، فيقول من إحدى قصائده
في هذا الوقت :

التامت الأحزاب بعد تصدع	وتضافت الأقلام بعد تلاح
سُحبت على الأحقاد أذيال الهوى	ومشى على الضغن الوداد الماحي
وجرت أحاديث العتاب كأنها	سمر على الأوتار والأقداح
ترى بطرفك في الخمام لا ترى	غير التعانق واشتباك الراح ^(١)

وحين يستبد بعض الحكام في عهود الانقلابات الدستورية ، نرى بعض
الشعراء المحافظين يصبون بشعرهم اللعنات على الاستبداد والمستبدين . وبرغم أن
معظم شعر هؤلاء الشعراء في هذا الميدان قد ضاع أو نسي لما لم يتح له من نشر
أو تسجيل ، فإن قليلا منه قد استطاع أن ينجو من وادى النسيان ، ويصل
إلينا مسجلا ما كان من مقاومة هؤلاء الحكام المستبدين . ومن هذا الشعر
القليل الذي نجا من الضياع ، قول حافظ من قصيدة له في صدق سنة ١٩٣٢ :

ودعا عليك الله في محرابه الشيخ والقسيس والحاخام
لا همم أحى ضميره لينذوقها غصصا وتنسف نفسه الآلام^(٢)

وكما نجد أعلام الاتجاه المحافظ البياني يتحولون بشعرهم إلى ميدان الصراع
السياسي ، ويولونه اهتماماً أكثر من اهتمامهم بميدان النضال الوطني ، نجدهم
كذلك يعبرون عما طرأ على الفكر المصري حينذاك من تطورات « أيديولوجية »
وما أصاب النظرة السياسية من تغيرات^(٣) .

فحين تغلب فكرة الوطنية المحلية فكرة الجامعة الإسلامية - في هذه
الفترة - نجد أعلام الاتجاه المحافظ يعبرون عن هذا الشعور الوطني ، حتى
ليضطرب بعضهم فيقدس الوطن تقليساً . وهذا شوقي يقول للشباب سنة ١٩٢٤ :

(١) الشوقيات ج ٢ ص ١٩١ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٥ .

(٣) انظر : في ذلك : الفصل الرابع ، المقال (٤ - غلبة التيار الفكري الغربي) .

وجه الكنانة ليس يغضب ربكم أن تجعلوه كوجهه معبودا
ولوا إليه في الدروس وجوهكم وإذا فرغتم فاعبدوه هجودا^(١)

وحين تغذو فكرة الفرعونية الشعور الوطني ، وتساندها الكشوف الأثرية ، وبخاصة كشف مقبرة توت عنخ آمون ؛ نجد الشعر المحافظ يغني الأجداد الفرعونية ، عاكساً هذا الحماس الملتب لفكرة الوطنية ، التي أصبحت تتكىء على ماض مشرف عريق . ومن هنا نجد لشوقي عدداً غير قليل من القصائد في الآثار المصرية ، من بينها أربع قصائد في توت عنخ آمون ، وما حوت مقبرته من عجائب ، وما أوحى به تاريخه من أجداد ، وما ألهمت قصة آثاره من عظمات^(٢) . ومن ذلك قوله في إحدى تلك القصائد مفاخرأً بالفراعين :

مشت منارهم في الأرض « روما » ومن أنوارهم قبست أثينا
ملوك الدهر بالوادي أقاموا على وادي الملوك محجبتنا
تعالى الله كان السحر فيهم أليسو للحجارة منطقينا^(٣)

كذلك نجد لحافظ قصيدته المشهورة « مصر تتحدث عن نفسها » ، تلك القصيدة التي نراه فيها يمجّد الفراعنة تمجيداً نحس معه تفضيلهم على العرب ، بل نكاد نشم منه اعتبار العرب غرباء عن مصر كالإيونان . وفي تلك القصيدة يقول حافظ على لسان مصر ، تحت هذا الحماس الذي كانت تزيده فكرة الفرعونية وتؤججه الكشوف الأثرية الباهرة :

إن مجدى في الأوليات عريق من له مثل أولياتي ومجدى
أنا أم التشريع ، قد أخذ الرو مان غنى الأصول في كل حد
وشدا « بنتثور » فوق ربوعى قبل عهد اليونان أو عهد نجد^(٤)

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٢٧ .

(٢) الأول في الشوقيات ج ١ ص ٧٩ وما بعدها ، والثانية في نفس المصدر ص ٣٣٤ وما بعدها ، والثالثة في الجزء الثاني ص ١١٦ ، والرابعة في نفس المصدر ص ١٩٧ وما بعدها .

(٣) الشوقيات ج ١ ص ٣٥ .

(٤) ديوان حافظ ج ٢ ص ٩١ .

وزعماء الاتجاه المحافظ برغم أنهم عنوا كثيراً بالصراع السياسى ، واهتموا بالحديث عن الدستور والبرلمان والأحزاب والزعماء ، وبرغم أنهم صوروا التحول « الأيديولوجى » ، وسجلوا الحماس البالغ للوطنية المحلية ، وما تؤججه من فكرة فرعونية - برغم ذلك كله ، لم ينسوا قضية الإنجليز ووجوب جلائهم ، كما لم يحولوا أنظارهم عن إخوانهم العرب والمسلمين ووجوب الانتصار لهم . أو بتعبير أكثر إيجازاً : لم يصرفهم الاشتغال بالصراع الداخلى ، عن النضال فى المجال الخارجى ، وإن كانوا قد جعلوا من الميدان الأول أهم الميدانين ، بل اتخذوا من الميدان الثانى طريقاً لخدمة الميدان الأول فى كثير من الأحيان .

فنحن أولاً نرى زعماء الاتجاه المحافظ ينددون فى مناسبات عديدة بالإنجليز ، ويشككون فى نواياهم ، ويحذرون الزعماء من حيلهم ، ويتوجسون مما يبدو من خير على أيديهم ويطلبون بالجلاء للخلاص منهم . ونحن ثانياً نرى هؤلاء الشعراء قد تعلقوا أنظارهم بالأقطار الإسلامية ، والبلاد العربية ، وسجلوا أهم أحداثها ، وغنوا أفراحها وبكوا مآسيها ، ولم تخلعهم فكرة الوطنية المحلية وما تؤججها من فرعونية ، من الارتباط شعورياً بأبناء دينهم المسلمين وأبناء لغتهم العرب . وظلوا إلى تحركهم فى دائرة الوطنية بعمق ، يتحركون فى دوائر العروبة والإسلام والشرق ، دون تمييز دقيق بين هذه الدوائر فى كثير من الأحيان .

ونتيجة لعدم نسيان مشكلة الإنجليز وقضية الجلاء - برغم الاهتمام الزائد بالصراع السياسى - وجدنا شاعراً كشوقى ، يقول فى قصيدة له سنة ١٩٢٢ متحدثاً عن مصر وخديعة الإنجليز لها بتصريح ٢٨ فبراير ، وعن وجوب مواصلة النضال ضد المحتلين حتى يتحقق الاستقلال الحق :

ربحت من التصريح أن قيودها قد صرن من ذهب وكن حديدا
يا فتية النيل السعيد خذو المدى واستأنفوا نفس الجهاد مديدا^(١)

ووجدنا الشاعر نفسه يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٣ ، أثناء انعقاد مؤتمر لوزان ، متحدثاً عن غطرسة الإنجليز وتجاهلهم لحق مصر ، نظراً لكونها لا تستند إلى قوة تنتزع بها هذا الحق :

أتعلم أنهم صلفوا وتاهوا وصدوا الباب عنا موصلينا
ولو كنا نجر هناك سيفاً وجدنا عندهم عطفاً ولينا^(١)

كذلك وجدنا شاعراً كحافظ إبراهيم يشكك في تصريح ٢٨ فبراير ، ويدعو إلى الحذر والنضال ، فيقول عن الإنجليز والتصريح :

قد حارت الأفهام في أمرهم إن لمحووا بالقصد أو صرحوا
إني أرى قياداً فلا تسلموا أيديكم ، فالقيد لا يسجج
حتماً يمضي أمرنا غيرنا وذاك بالأحرار لا يملح^(٢)

ثم وجدنا الشاعر نفسه يحذر سعداً من الإنجليز وأحبابهم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٤ :

لا تقرب « التاميز » واحذر ماءه مهما بدا لك أنه معقول
الكيد مزوج بأصفي مائه والختل فيه مذوب مصقول
كم وارد يا سعد قبلك ماءه قد عاد منه والفؤاد غليل^(٣)

كذلك وجدنا الكاشف يشكك في الاستقلال المقيد والذي خدع به الإنجليز تطلع المصريين ، ويندد بحيل المستعمرين وأحبابهم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٣ فيما سمي حينذاك « عيد الاستقلال » :

يا عيد الاستقلال أنت له خيال أم حقيقة
للعق أم للرق ما خطوه في تلك الوثيقة
إن أطلقوا أمس البلاء د ، ففهم ليست طليقة
وحديقة أضحت ولكن للغريب جنتي الحديقة^(٤)

(١) الشوقيات ج ١ ص ٣٤٠ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ٩٥ - ٩٦ .

(٣) ديوان حافظ ج ١ ص ١١١ .

(٤) شعراء الوطنية للرافعي ص ٢٤٥ .

وإلى جانب هذا كله ، وجدنا الحديث عن الجلاء يتكرر في أشعار
زعماء الاتجاه المحافظ ، فشوقي يقول في قصيدة له سنة ١٩٢٤ متحدثاً عن
طائفة من الوطنيين بعد الإفراج عنهم مما سمي حينذاك بالمؤامرة الكبرى :

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة لم يطلبوا أجر الجهاد زهيدا
والله ما دون الجلاء ويومه يوماً تسميه الكنانة عيداً
وَجَدَ السجين يداً تحطم قيده من ذا يحطم للبلاد قيوداً^(١)

ويقول في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٥ بمناسبة ذكرى مصطفى كامل :
بك الوطنية اعتدلت وكانت حديثاً من خرافة أو مناماً
بنيت قضية الأوطان منها وصيرت الجلاء لها دعماً^(٢)

كما وجدنا مجابهة الإنجليز وتحذيرهم من الأمور التي تتردد كذلك في
شعر هؤلاء الشعراء . فمحرم يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ في استقبال
اللورد « جورج لويد » :

عميد الغاصبين نزلت أرضاً يبس الغاصبون ولا تبس
يزود الواحد القهارُ عنها إذا قهرت جنودك من يزود
أتذكر إذ لقومك ما أرادوا وإذ « لكرومر » البطش الشديد
تطوف جنوده فتصيد منا ومن سرب الحمام ما تصيد^(٣)

وكذلك يقول حافظ سنة ١٩٣٢ مخاطباً دار المندوب السامي ، ومندداً
بما سمعه سياسة الحياد ، ليتخلصوا من تبعه ما كان يتورط فيه صدق من
استبداد وتككيل بالمواطنين :

قصر الدبارة قد نقضت العهد نقض الغاصب
أخفيت ما أضمرته وأبنت ود الصاحب

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٢٧ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ١٧٧ - ١٧٨ .

(٣) شعراء الوطنية لعبد الرحمن الراقي ص ٢٠٧ .

الحرب أروح للنفوس من الحيايد الكاذب^(١)

ويقول في نفس السنة مخاطباً « السير برسي لوين » المندوب السامي وقتئذ:
 ألم تخبر بنى التاميز عنا وقد بعثوك مندوباً أميناً
 بأننا قد لمسنا الغدر لمسا وأصبح ظننا فيكم يقيناً
 كشفنا عن نواياكم فاستم وقد برح الخفاء محايديننا
 سنجمع أمرنا فترون منا لدى الجبلى كراماً صابرينا^(٢)

ويصل حافظ إلى قمة التحدى حين يقول سنة ١٩٣٢، مخاطباً الإنجليز:
 حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا واطمسوا النجم واحرمونا النسيما
 واملاؤا البحر إن أردتم سفينا واملاؤا الجو إن أردتم رجوما
 إننا لن نحول عن عهد مصر أو ترونا في الترب عظما ربما^(٣)

وواضح أن وطنية شوقي في هذه الفترة أصرح منها في الفترة السابقة ، وخاصة فيما يتعلق بموقفه من الإنجليز . والسبب في هذه الصراحة ، ما أفاده الرجل بعد عودته من المنفى من اعتناق من قيد القصر ، هذا القيد الذى كان يفرض عليه - فيما سبق - أن يربط موقفه بموقف القصر لإزاء الإنجليز ، الأمر الذى ورطه أحياناً في مهادنة المحتلين ، بل أوقعه في مدحهم .

وواضح كذلك أن وطنية حافظ في هذه الفترة وخاصة في أواخرها قد طرأ عليها شيء من الشجاعة ، حتى لنراه يقول للإنجليز ما لم يقله منذ عين في دار الكتب ، وحتى لنراه أيضاً يقول لبعض الحكام المستبدين ما لم يقله غيره من الشعراء . والسبب في ذلك أن الرجل كان قد اطمأن ببعض الشيء بعد الاستقلال المقيّد ، وأمن في بعض الفترات أذى المحتلين ، كما كان بعد ذلك قد أمضى مدة خدمته في دار الكتب وأحيل إلى المعاش ؛ فلم يعد قيد الوظيفة يعقل لسانه أو يهيبض جناحه . ولذا هاجم الإنجليز وطالب بالجلاء

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٩ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٣) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٨ .

ولعن المستبد صدق . ولذا أيضاً وجدنا أهم ما له من شعر وطني في تلك الفترة قد قاله حول سنة ١٩٣٢ ، وهي سنة إحالته إلى المعاش .

ونتيجة لتعلق أنظار هؤلاء الشعراء بالبلاد الإسلامية والعربية ، وارتباطهم وجدانياً بإخوانهم المسلمين والعرب ، وتحركهم في دوائر الإسلامية والعروبة والشرق ، إلى جانب تحركهم بعمق في دائرة الوطنية المحلية ؛ نتيجة لهذا كله ، نجد زعماء الاتجاه المحافظ يتابعون أحداث الخلافة بعد الحرب العالمية الأولى ، باكين هزيمة تركيا أولاً ، ثم مهللين لانتصار مصطفى كمال ثانياً ، ثم جزعين من إلغاء أتااتورك للخلافة آخر الأمر . وهم في كل ذلك مدفوعون بمشاعر إسلامية خالصة ، يذكرونها صراحة ، ويؤكدونها بتبريد أسماء المعالم المقدسة في البلاد الإسلامية ، ليخلعوا على تلك المعالم مشاعرهم ، وليشيروا — بما تحمله من طاقات شعورية — حماس المسلمين في كل مكان .

كما نجد هؤلاء الشعراء المحافظين يسهمون في قضايا البلاد الإسلامية العربية الأخرى ، مؤازرين نضالها ، مباركين انتصارها ، باكين من استشهادها من أبطالها . وهم في هذه المرة مشيدون بالرابطة الإسلامية والرابطة العربية ، التي تُذكر كل منهما صراحة أو تكتبه ، أو يشار إلى أي منهما بلفظ الشرق ، الذي كان يعنى الوطن العربي أحياناً ، والوطن الإسلامي أحياناً ، كما تدل على ذلك استعمالات الشعراء في ذاك الوقت^(١) .

فحين تُحتل الآستانة ، ويتقسمها الإنجليز والفرنسيون والطيالان ، يتحدث حافظ إبراهيم عن هذه النكبة ، فيقول مناجياً الله سبحانه ، في تحسر المسلم على ما كان من ضياع أرض إسلامية عزيزة ، وإذلال لإخوة مسلمين أعزاء :

(١) من الاستعمالات التي تجعل للشرق معنى العروبة قول شوقي :

كان شعري الفناء في فرح الشرق وكان العزاء في أحزانه
قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح ، وأن فلتقى على أشجانه
كلما أن بالعراق جريح لمس الشرق جنبه في عمانه

ومن الاستعمالات التي يراد بها الوطن الإسلامي قول شوقي : « ونحن في الشرق والفصحي بنو رحم »
حيث جعل الفصحي رمزاً للعروبة ، وجعل الشرق رمزاً للإسلام .

أيرضيك أن تغشى سنابك خيلهم حماك ، وأن يمخى الحطيم وزهرم
وكيف يذل المسلمون وبيئهم كتابك يتلى كل يوم ويكرم
نبيك محزون وبيتك مطرق حياء ، وأنصار الحقيقة نوم^(١)

وحين ينتصر مصطفى كمال سنة ١٩٢٢ وتنهض تركيا بعد ما منيت به من هزيمة واستسلام ، يتحدث شوقي عن هذا الانتصار بلغة المسلم المبتهج بانتصار قائده مسلم في معركة إسلامية ، حتى ليذكره هذا النصر القريب في الأناضول بما كان من انتصار بعيد في بدر ، وحتى لينقل إليه مصطفى كمال صورة خالد بن الوليد ، وحتى ليجعل الفرحة تهز كل جوانب العالم الإسلامي وتمس كل آثاره المقدسة . وفي ذلك يقول شوقي :

الله أكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب
لما أتيت ببدر من مطالعها تلفت البيت في الأستار والحجب
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة إلى المنورة المكية الترب
وأرج الفتح أرجاء الحجاز وكم قضى الليالي لم ينعم ولم يطب^(٢)

بل يتحدث عبد المطلب عن هذا الانتصار ، في حماس أعظم واندهاش أشد ، حتى ليعتبره انتصاراً لقومه ، وفوزاً لآله ، وهو في ذلك لا يعتبر نفسه تركياً ، ولا يتخلى عن شيء من حماسه لوطنه ، وإنما يصدر عن هذا الشعور الإسلامي المجمع ، الذي يعتبر المسلمين إخوة ، وفي ذلك يقول من قصيدة له :

لقد ظنوا الظنون بنا سفاهاً ورادوا البغي وانتجعوا الخيالا
كأن لم يعلموا أن المنايا بأيدينا نُصِرْفُهَا نصالاً
وأن لنا لدى الغارات خيلاً مجد بنا إلى الموت اختيالاً
وما يونان - إن جهلت - بكفاء لنا يوم المغار ولا مثالا^(٣)

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٨٨ - ٨٩ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٤٨ - ٥٢ .

(٣) ديوان عبد المطلب ص ١٩٨ .

وحين يُلقى مصطفى كمال الخلافة ، يبكيها شوق - قبل كل شيء - في
حزن المسلم ، الذي كان يرى فيها وسيلة تجميع وتكتيل لقوى المسلمين ،
ومظهراً من مظاهر عظمة الإسلام وجلاله . وفي ذلك يقول :

ضجعت عليك مآذن ومنابر وبكت عليك ممالك ونواح
بكت الصلاة ، وتلك فتنة عابث بالشرع عرييد القضاء وقاح
أفنى خزعبلة وقال ضلالة وأتى بكفر في البلاد صراح
إن الذين جرى عليهم فقهه خلقوا لفقه كتيبة وسلاح^(١)

كما يتحدث أحمد محرم - كمسلم - عما لقيت الخلافة من خيانات
بعض الزعامات العربية الطامعة ، والمدفوعة بإغراءات الإنجليز وحيل الاستعمار ،
فيقول في قصيدة له في المناسبة نفسها :

وما نفعُ الخلافة حين تُسمي حديث خرافة للهازلينا
ثوت تتجرع الآلام شتى على أيدي الدهاة الماكرينا
منعنا الظلم أن يطغى عليهم فخانونا وكانوا الظالمينا
نُصاب لأجلهم ونُصاب منهم فإن تعجب فذلك ما لقينا^(٢)

وحين تهب سوريا في ثورتها ضد الاحتلال الفرنسي سنة ١٩٢٥ ،
يسهم الشعراء المحافظون بشعرهم في المعركة ، إلى جانب إخوانهم السوريين ،
حتى لنجد لشوقي وحده ثلاث قصائد في هذه المناسبة . فهو أولاً يذيع
قصيدته النونية المشهورة ، مؤكداً أخوة الإسلام والعروبة والمأساة بين سوريا
ومصر ، فيقول :

قسمُ نأجِ جلق وأنشد رسم من بانوا مشت على الرسم أحداث وأزمان
تغير المسجدُ الحزون واختلفت على المنابر أحرار وعبدان

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٢) ديوان محرم مخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ٣١) .

فلا الأذان أذان في منابره إذا تعالى ولا الآذان آذان
ونحن في الشوق والفصحى بنو رحم ونحن في الجرح والآلام إخوان^(١)

ثم يذيع قصيدته الثانية سنة ١٩٢٦ بمناسبة نكبة دمشق ، ويتحدث فيها عن صلات الدين واللسان والحنّة بين المصريين والسوريين ، ويحاول أن يستنهض همم مواطنيه في فضال الإنجليز ، بتمجيده لبطولات أبناء سوريا في فضال الفرنسيين . ومن تلك القصيدة يقول شوقي :

نصحتُ ونحن مختلفون داراً ولكن كلنا في الهم شرقُ
وتجمعنا إذا اختلفت بلاد بيان غير مختلف ونطق
وللأوطان في دم كل حر يد سلفت وذَيْن مستحق
وللحرية الحمراء باب بكل يد • مضرجة يدي^(٢)

ثم يذيع قصيدته الثالثة سنة ١٩٢٦ أيضاً ، رابطاً بين معاناة قومه من أجل الحرية ، ومعاناة إخوانه في سوريا من أجلها أيضاً . ويوضح أن الطريق الوحيد إلى الظفر بها هو طريق الدم . وفي تلك القصيدة يقول :

سَلُّوا الحرية الزهراء عنا وعنكم : هل أذاقتنا الوصالا
وهل نلنا كلانا اليوم إلا عراقيب المواعد والمطالا
عرفتم مهرها فهرتموها دماً صبغ السباسب والدغالا^(٣)

وحين يستشهد القائد العربي محمد بن سعيد العاصي في فلسطين سنة ١٩٢٩^(٤) ، يذيع محرم قصيدة في رثائه ، وفيها يستنهض همم المسلمين والعرب من أجل نصرة فلسطين ، سابقاً كل الشعراء إلى هذا الميدان المقدس . ومن هذه القصيدة يقول :

(١) الشوقيات ج ٢ ص ١٢٢ - ١٢٥ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ٩٠ - ٩١ .

(٣) الشوقيات ج ٢ ص ٢٢٨ .

(٤) كان ذلك حين اتسع نطاق القتال بين العرب واليهود منذ حوادث البراق أو حائط المبكى .

نظم المجد لأبطال الحمى ونظمت الشعر ناراً ودما
يا فلسطين ارفعي تاجيك في دولة البأس وزيدى شهما
صخرة صماء تحمى صخرة علمتها كيف تشفى الصمما
أسمعت « بلفور » نجوى وعده ترتجى حزناً وتمضى ندما^(١)

وحين يقتل الطليانُ الشهيد المسلم ، عمر المختار سنة ١٩٣١ ، يذيع
شوقى همزته الرائعة ، التى يصور فيها كيف ضجت أفريقيا على البطل
العظيم ، الذى ركزه المستعمرون - عن جهل - لواء يتجمع تحته المظلومون
ليثأروا من ظالمهم . ومن تلك القصيدة قول شرقى

ركّزوا رفاتك في الرمال لواء يستنفض الوادى صباح مساء
يا أيها السيف المجرد فى الفلا يكسو السيوف على الزمان مضاء
أفريقيا مهد الأسود ولحدها ضجت عليك أراجلا ونساء
والمسلمون على اختلاف ديارهم لا يملكون على المصاب عزاء^(٢)

ويذيع محرم قصيدة فى نفس المناسبة ، معتبراً المصيبة مصيبة الإسلام
والمسلمين فيقول :

هتَفَ النّعى فما ملكتُ بيانى ليت النّعى إلى الإمام نعانى
ذعر الحطيم وراع يثرب حائط للموت ضج لهوله الحرمان
سهم أصاب المسلمين وجال فى كبِد الهدى وحشاشة الإيمان^(٣)

وحين ينكل الصهيونيون بأبناء الإسلام والعروبة فى فلسطين ، يقول
محرم من قصيدة له سنة ٣٨ متنبئاً بما سيجره اغتصاب الأرض المقدسة
على الإسلام والعروبة من ويلات ، ومثيراً الهمم إلى نخوض معركة الحياة
ضد الصهيونية الباغية :

(١) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٥٥) .

(٢) الشوقيات ج ٤ ص ١٧ - ١٨ .

(٣) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٥٤) .

من ذا يرى دمه أعز مكانة من أن يخضب في فلسطين الربا
 وطن يغلب في الجحيم وأمة أعز علينا أن تصاب وتنكبا
 إنا لنعلم أن آكل لحومهم سيخوض منا في الدماء ليشرباً^(١)

(ب) من الناحية الفنية :

أما من الناحية الفنية ، فإن زعماء الاتجاه المحافظ البياني ظلوا على طريقتهم في محافظتها على تقاليد الشعر العربي التي حددتها عصور الازدهار ، ووقفوا عند ما ألفوا من الاهتمام قبل كل شيء بالجانب البياني ، وجعل إتقان الصياغة في المحل الأول^(٢) ، شأنهم في ذلك شأن « الكلاسيكيين » الذين تعد الصياغة المتقنة أبرز خصائصهم^(٣) .

وليس من شك أنهم أحسوا بخرج موقفهم ، وخاصة بعد الهجوم العنيف الذي وجه إليهم من أصحاب الاتجاه التجديدي الذهني ، وبصفة أنخص ، بعد ظهور كتاب « الديوان » ، الذي أخرجه العقاد والمازني ، وجعل من أهم أهدافه هدم هؤلاء المحافظين ، بتحطيم زعيمهم شوقي عن طريق نقد شعره وبيان ما فيه من تخلف وبعد عن الفن الشعري الذي يتطلبه العصر^(٤) .

وقد عبر حافظ عن هذا الإحساس عند الشعراء المحافظين ، حين قال :

ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعة بهند ودمعد والزباب وبوزع
 ومكّنت بنات الشعر منا موافقاً بسقط اللوى والرقميتين ولعلع
 تغيرت الدنيا وقد كان أهلها يرون متون العيس ألين مضجع

(١) انظر : شعراء الوطنية للرافعي ص ٢١٠ .

(٢) انظر : تفصيل مذهبهم في الفصل الثالث ، المبحثين ج ، د من مباحث المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٣) انظر : Wat is classic T, S, Eliot p, 9 ,

(٤) ظهر الديوان سنة ١٩٢١ ، وتولى العقاد نقد شوقي والرافعي ، وتولى المازني نقد المنفلوطي وشكري ، وكان نقد المازني لشكري خارجاً عن طبيعة الكتاب لأن شكري من عهد التجديد ، وكان النقد له بدوافع شخصية .

وكان بريد العلم عيراً وأينقا متى يعيها الإيجاف في البید تظلع
فأصبح لا يرضى البخار مطية ولا السلك في تياره المتدفع
ونحن كما غنى الأوائل لم نزل نغنى بأرماح وبيض وأدرع
عرفنا مدى الشيء القديم فهل مدى لشيء جديد حاضر النفع ممتع ؟! (١)

غير أن هذا الإحساس لم يتجاوز هذا الاعتراف من جانب حافظ ،
وبعض محاولات للتجديد لا تتم عن فهم لحقيقته عند رفاق حافظ ، ممن
حسبوا أن التجديد هو الحديث عن بعض المخترعات الحديثة ، كالقطار
والطيارة وما إلى ذلك ، وجعل مجرد الحديث عن هذه الأشياء ثورة على
الحديث عن الحمل والسناقة مثلاً . مع أن من المقررات أن التجديد
لا يكون في تناول شيء جديد فحسب ، وإنما في طريقة تناول هذا
الشيء ، بل في طريقة الإحساس به والوقوف منه ، قبل طريقة الحديث
عنه . وقد تناول الشعراء المحافظون ما تناولوا من مخترعات حديثة بنفس
الطريقة القديمة ، التي تناول الشيء من الخارج ، وتعدد مظاهره لوناً
وحجماً وفائدة أو ضرراً ، دون أن تتعدى ذلك — في الغالب — إلى وقع
هذا الشيء على نفس الشاعر ، أو تحاول النفاذ من الحدود الشكلية لهذا
الشيء إلى ما وراء اللون والحجم والمظاهر السطحية . بل أكثر من ذلك ،
قد عبر الشعراء المحافظون عن هذه المخترعات الحديثة ، بتلك الأوصاف
والتراكيب والصور التي ألفت ، بل استهلكت في الحديث عن أشياء معروفة
في القدم . ومن ذلك قول شوقي في الطيارة :

أعقابٌ في عنان الجو لاح - أم سحاب فر من هوج الرياح
أم بساط الريح رده النوى بعد ما طوف في الدهر وساح
أو كأن البرج ألقى حوته فترامى في السموات الفساح (٢)

(١) ديوان حافظ ج ١ ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢) انظر : الشوقيات ج ٢ ص ١٩٤ .

(ح) محاولات تجديدية :

ولعل المحاولة الوحيدة الجادة في مجال التجديد الشعري من جانب المحافظين هي تلك المحاولة التي قام بها شوقي لتطوير الشعر للمسرح . والحق أن هذه المحاولة ليست وليدة تلك الفترة التي يساق عنها الحديث ، ولم يتجه إليها شوقي في تلك السنوات فقط وإنما بدأها من قبل ذلك بسنين^(١) . ولكن الحق أيضاً ، أن شوقي كان قد انصرف عن كتابة المسرحيات الشعرية منذ خاب أمله بعد كتابة مسرحيته الأولى « على بك الكبير » ، التي ألفها في فرنسا سنة ١٨٩٣ ، ولكنه تحت عبء الإحساس بالجمود ، وإزاء الاتهام بالتخلف ، وأمام هجمات دعاة التجديد في هذه الفترة ؛ اتجه من جديد إلى الشعر المسرحي منذ سنة ١٩٢٧ ، وولى لإخراج مسرحياته الشعرية من ذلك التاريخ حتى سنة ١٩٣٢ ، فأخرج في هذه السنوات : « مصرع كليوباترا » و « مجنون ليلى » و « قمباز » و « عنتره » و « الست هدى » . كما أعاد كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « على بك الكبير » بما يتلاءم مع مستواه الشعري والفني الجديد ، وبما يجنبه الأخطاء التي تورط فيها حين أقدم على المحاولة لأول مرة^(٢) .

وربما اعتبرت محاولة أخرى لأحمد محرم ، في الحفل الثاني من هذه المحاولة ؛ وذلك أنه أراد أن يطوع الشعر للقصص التاريخي الحماسي الطويل ، فألف نحو سنة ١٩٣٣ « ديوان مجد الإسلام »^(٣) ليحكى بالشعر سيرة

(١) كتب أولى مسرحياته « على بك الكبير » ، وهو في باريس سنة ١٨٩٣ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقي لمحمد مندور ، والمسرحية في شعر شوقي للدكتور محمود شوكت . وأقرأ الدراسة التي كتبها عن مسرحيات شوقي في الفصل الخاص بها في كتابي « الأدب القصصي والمسرحي في مصر »

(٣) انظر : « ديوان مجد الإسلام » ، المقدمة التي كتبها المشرف على تصحيحه محمد إبراهيم

الجيوشي ص ٥ .

الرسول وبطولاته وغزواته . وربما أراد محرم بهذا العمل أن يطرق بالشعر العربي فن الملحمة . ولكنه في الواقع لم يخرج ملحمة بالمفهوم الفني لهذا الجنس الأدبي ، وإن طاب لكثير ممن تحدثوا عن هذا العمل أن يسموه « الإلياذة الإسلامية »^(١) . وذلك أن الملحمة في حقيقتها وكما عرفت — من أروع نماذجها التي خلفها « هوميروس » — تعتمد أساساً على الأساطير الشعبية والبطولات الخيالية ، التي تصل أحياناً إلى جعل الأبطال في مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة ، وهي لهذا كله لا تعنى بالوقائع التاريخية ولا الأحداث الحقيقية ، وإنما تعنى قبل كل شيء بالخيال الجامح والتصوير الأسطوري ، مما كان يرضى ظمناً الجماهير إلى البطولة الخارقة ، وتلهفها على الأبطال الخياليين^(٢) .

أما « ديوان مجد الإسلام » فبرغم اتخاذ سيرة بطل عظيم مادة ، وبرغم تسجيله لمعارك وانتصارات باهرات ؛ فإن هذا العمل الشعري قد التزم الوقائع التاريخية ، وسجل الأحداث الحقيقية ، ولم يعتمد أصلاً على الأساطير ولم يحكم الخيال ؛ ثم هو بعد ذلك قد التزم في البناء الفني شكل القصائد الغنائية المتتالية ، التي تؤلف في جملتها ديواناً ذا موضوع واحد ، هو حياة محمد صلى الله عليه وسلم ، وبطولاته وغزواته .

وقد درج الشاعر على أن يقدم بين يدي معظم القصائد — بمقدمة نثرية تجمل الأحداث التاريخية التي ستعالج فيما يلي من أبيات . كذلك درج على التزام الوزن والقافية في كل قصيدة تعالج فصلاً أو موضوعاً معيناً ، ثم تغيير الوزن والقافية في القصيدة الأخرى ، وهكذا . ومن هنا نرى أن أهم تجديد في هذا العمل ، هو معالجته في ديوان

(١) يفهم من المقدمة أن الشاعر لم يطلق على هذا العمل اسم « الإلياذة الإسلامية » ، وإنما كان ذلك من إضافات الآخرين . انظر المقدمة ص ٥ .

(٢) انظر : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٧٠ ، وما بعدها وانظر : الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ٢٢ - ٢٥ .

كامل لموضوع واحد ، هو سيرة الرسول وبطولاته وغزواته . أما بعد ذلك فهو - في جملته - قصائد غنائية تستلهم مادة تاريخية ، ولا تؤلف ملحمة إلا على سبيل التجوز ، واعتبار الحديث عن البطولة بالشعر المتسم بالطول والإفاضة ، كافياً لإطلاق هذا الاسم ^(١) .

وهذه أبيات من القصيدة الأولى ، التي تحمل عنوان : « مطلع النور الأول » ، وفي هذه الأبيات يتحدث الشاعر عن ثبات محمد صلى الله عليه وسلم ؛ وعدم استجابة لإغراء قومه بالملك والمال ، حتى يصرفوه عن دعوته :

جاءه عمه يقول : أترضى أن يقيموك سيداً أو أميراً
ويصبوا عليك من صفوة الممال ، حياً ما طراً وغيثاً غزيراً
قال : يا عم ما بعثت للناس أبتغيها ، وما خلقت حصوراً
لو أتوني بالنيرين لأعرض ت أريهم مطالبى والشقورا ^(٢)
إن يشيروا بما علمت فإنى لأدع الهوى وأعصى المشيرا
دون هذا دى يراق ، ونفسى تطعم الحتف رائعاً محذورا ^(٣)

على أن محاولة شوقي برغم نجاحها ، إنما كانت محاولة للتجديد في فن الشعر بعامه ، وليست محاولة للتجديد في مجال الشعر الغنائى بخاصة ، فهي تهدف إلى عمل شعر « درامى » ، وهو نوع من الشعر مغاير في حقيقته للشعر الغنائى من الناحية الفنية ، وإن خدمت الشعر العربى بوجه عام ، وفتحت أمامه ميادناً من أخصب الميادين .

(١) منذ عصر النهضة حاول عدد من الأدباء في العالم عمل ملاحم بمفاهيم مختلفة عن المفهوم القديم للملحمة ، فثلا وجدت الملحمة الأدبية التي تعتمد على الفكرة والمعاني المجردة والتي تقابل الملحمة التاريخية التي تعتمد على التاريخ المزج بالأساطير ، لكن ملحمة هوبير بقيتا تمثلان النسق الأعلى للملاحم وترثامنه . انظر : المفهوم الصحيح لهذا النوع الأدبى فى الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ٢٢ - ٢٥ ، وانظر : الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل ص ١٢٦ - ١٢٨ .

(٢) الشقور : الحاجات والأمور المتصلة بالقلب ، جمع شقر .

(٣) ديوان مجد الإسلام ص ٥ .

لهذا نستطيع أن نقرر : إنه باستثناء محاولة شوقي الناجحة - أوبرغمها -
 قد تجمد الاتجاه الشعري المحافظ في هذه الفترة ، حيث لم يضيف جديداً
 إلى مجاله الموضوعي ، ولم يصب تجديداً في أسلوبه الفني ، وحيث وقف
 عند المرحلة التي وصل إليها ، منذ وصل إلى قمته مع أمير الشعراء .
 وقد سار في هذا الاتجاه الشعري المحافظ بعد جيل شوقي ، جيل آخر
 تمثل في علي الجارم ومحمد الأسمر وعزيز أباظة وعلى الجندى ومحمود غنيم
 وغيرهم . ولكن بموت شوقي سنة ١٩٣٢ ، ماتت سيادة هذا الاتجاه ،
 وظل كل السائرين في طريقه يحاولون جاهدين أن يقربوا من قمته الشامخة ،
 التي علاها كثير من الجليل .

٢ - انحسار الاتجاه التجديدي الذهني :

إذا كانت الظاهرة الأولى من ظواهر الشعر في هذه الفترة ، هي
 ظاهرة تجمد الاتجاه المحافظ البياني ، فالظاهرة الثانية هي ظاهرة انحسار
 الاتجاه التجديدي الذهني^(١) . فقد شهدت هذه الفترة انحسار هذا الاتجاه
 كمّاً وكيفاً ، حتى أوْشك أن يختفي من الحياة الأدبية ، لولا جهود العقاد
 وإصراره وأصالته ، التي حفظت لهذا الاتجاه الاستمرار ، برغم ما أحاط به
 من معوقات .

وقد كان من أهم أسباب انحسار هذا الاتجاه - ومن أهم مظاهره
 أيضاً - توقف شكري عن إصدار دواوين جديدة ، بعد أن أصدر
 ديوانه السابع « أزهار الخريف » سنة ١٩١٨ . وقد كان هذا التوقف
 من جانب شكري ، بسبب تأزمه النفسي ، نتيجة لإحساسه بجنينة الأمل ،
 وعدم نيّله ما كان يطمح إليه من مجد أدبي . لم يحققه له إصدار سبعة
 دواوين ، ثم نتيجة لعدد من الصدمات في حياته العامة وصلاته الخاصة^(٢) ،

(١) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه وظهوره وخصائصه في الفصل الثالث ، المقال رقم ٢
 من المقالات الخاصة بالشعر .

(٢) انظر : ديوان عبد الرحمن شكري تحقيق نقولا يوسف : المقدمة ص ٨٥ وما بعدها .

ربما كان من أقسامها عليه إقذاع صديقه المازنى فى نقده ، وإقرار صديقه العقاد لهذا النقد ، بنشره فى كتاب الديوان الذى أصدره معاً ، والذى اتهم فيه شكرى بالجنون ، وسمى صنم الألاعيب ، ونصح بالانصراف عن التأليف ليريح أعصابه المختلفة ، ويريح القراء من جهوده العقيمة ^(١) !! كذلك كان من أسباب انحسار هذا الاتجاه - ومن مظاهره أيضاً - انصراف المازنى عن الشعر ، منذ أصدر ديوانه الثانى سنة ١٩١٧ . فقد اتجه إلى الصحافة ، وأثر القصة والمقال من بين فنون الأدب ، حيث لم يعد يرى الشعر كافياً لسد حاجاته أولاً ، ولا للتعبير الطليق عما يريد أن يعالج من شئون الحياة ثانياً . وقد حول تأملاته وذهنياته الشعرية ، إلى لون من السخرية الواعية ، أجاد استخدامه فيما كان يكتب من مقالات اجتماعية ، ومن قصص أو صور قلمية ^(٢)

وهكذابقى العقاد وحده من زعماء الاتجاه التجديدى الدهنى يواصل كتابة الشعر . ولكنه لم يجعل الشعر همه أو فنه الأدبى الأول ، بل انصرف هو الآخر إلى الصحافة والكتابة السياسية أولاً ، ثم إلى التأليف الأدبى والإسلامى أخيراً ، حتى اعتبر فى طليعة الكتاب السياسيين فى أوائل هذه الفترة ، ثم اشتهر كعلم من أعلام الكتابة الأدبية والإسلامية فى آخريات تلك السنوات ^(٣) .

(١) انظر : الديوان ج ١ ص ٤٨ وما بعدها ، وج ٢ ص ٨٥ وما بعدها .

هذا وقد نشر شكرى بعد فترة من توقفه عدداً من القصائد المتفرقة حين كان يلج عليه خاطر أو فكرة وحين كان يتغلب طبعه الأدبى على تأزمه النفسى . فقد نشر قصيدة الطفل فى الحلال فى أغسطس سنة ١٩٣٢ ، ثم نشر عدة قصائد فى سنى ١٩٣٥ و ١٩٣٦ بالرسالة والمقتطف والمجلة الجديدة ، ثم عاد فنشر بعض القصائد فى سنة ١٩٤٩ .

انظر : مقدمة ديوان عبد الرحمن شكرى بقلم نقولا يوسف ص ١٠ - ١١ .

(٢) انظر : أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ص ١١٣ - ١١٤ ، ومحاضرات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد مندور ص ٤١ .

(٣) انظر : مع العقاد لشوق ضيف ص ٣٨ - ٥١ . وانظر : العقاد دراسة ونحبة -

وبرغم أن العقاد في هذه الفترة لم يجعل الشعر همه أو فنه الأول ،
قد ظلت دواوينه تتوالى دون انقطاع ، بل لقد أخرج في عام واحد
من أعوام تلك الحقبة ديوانين اثنين . .

فبعد أن أخرج الجزء الأول من ديوانه الأول سنة ١٩١٦ ، ثم الجزء
الثاني سنة ١٩١٧ ، أخرج الجزء الثالث من هذا الديوان سنة ١٩٢١ ،
ثم جمع تلك الأجزاء وضم إليها الجزء الرابع وسمى كل ذلك : « ديوان
العقاد » ، ونشره سنة ١٩٢٨ ^(١)

وفي سنة ١٩٣٣ ، أخرج العقاد ديوانين آخرين ، الأول باسم « وحى
الأربعين » ، والثاني باسم « هدية الكروان » . ثم أخرج سنة ١٩٣٧
ديوانه المسمى « عابر سبيل » ^(٢) .

والملاحظ على شعر العقاد الذى ظهر فى تلك الفترة ، أنه قد سار — فى
جملته — على المبادئ التى ارتضاها هو وزميلاه شكرى والمازنى منذ الفترة
السابقة . وهى المبادئ التى تقوم قبل كل شئ على عدم اعتبار الشعر
المحافظ البيانى مثلاً أعلى للشعر فى العصر الحديث ، والتى تهتم بالتجديد فى
موضوعات الشعر وطريقة أدائه ، وتعنى فى المحل الأول بنفس الشاعر وأصالته
والتي تعطى قيمة كبرى للخيط الذهبى فى النسيج الشعرى ، وتحاول محاولة جادة
لتحقيق الوحدة العضوية وصدق التجربة الشعرية ^(٣) . كل هذا مع توفيق
أحياناً وإخفاق فى بعض الأحيان ، وخاصة حين يطغى الفكر فيفسد
طبيعة الشعر ^(٤) .

= ص ٣١٠ وما بعدها ، لرى أن أعظم كتبه الأدبية ظهرت فى الثلاثينيات وأن عبقرياته ظهرت
فى الأربعينيات .

(١) انظر : ديوان العقاد كلمة ختام ص ٣٥١ ، والعقاد دراسة وتوعية ص ٣١٠ ومع العقاد
لشوقي ضيف ص ١٣٨ - ١٣٩ .

(٢) وبعد ذلك أخرج « أعاصير مغرب » سنة ١٩٤٢ ثم « بعد الأعاصير » سنة ١٩٥٠ .

(٣) انظر : تفصيل هذه المبادئ فى الفصل الثالث ، المبحث ج من مباحث المقال رقم ٢
من المقالات المخصصة للشعر .

(٤) انظر : The Name and Nature of poetry. Hausman P. 47

ففي الجزء الثالث من ديوان العقاد الأول، هذا الجزء الذي ظهر سنة ١٩٢١، نراه يعنى بالتأملات الفكرية، والقضايا الذهنية، التي تصل أحياناً إلى درجة التفلسف، كما نراه يبتعد عن التأثير بالقيم البيانية، ويركز اهتمامه على التأثير بالقيم الفكرية، ثم نراه يجعل صدق التجربة الشعرية وتحقيق الوحدة العضوية في المحل الأول:

وما يؤيد ذلك هذا النموذج الذي يتحدث فيه العقاد عن الإنسان وحرية الفطرية، وما يكبلها به الإنسان نفسه من قيود مختلفة. وقد سمى الشاعر هذا النموذج «حانوت القيود»، وفيه يقول:

تزوّد منه الناس في كل حقبة	وسحجوا إليه موكباً بعد موكب
يصيحبون فيه بالقيود كأنهم	سراحين في واد من الأرض مجذب
فمن قائل: عجل بقيدي فإنني	طلق، ومن عان كثير الثقل
إذا أخطأ الأغلال قطب وجهه	كثيباً، وإن أثقلته لم يقطب
فهذا إلى قيد من العقل ناظر	وما العقل إلا من عقال مؤرّب
يخفف من أهوائه كلّ ناهض	ويغلب من آماله كل أغلب
ويمشي بأغلال التجارب معجباً	على غبطة منه لمن لم يجرب
وهذا إلى قيد من الحب شاخص	وفي الحب قيد الجلامح المتوثب
ينادي: أنلني القيد يا من تصوغه	ففي القيد من سجن الطلاقة مهربي
أدره على لبي وروحي ومهجتي	وطوق به كفى وجيدي ومنكبي
ورصعه بالحسن المسوم واجله	بكل سعيد في المناظر طيب
عزيز علينا أن نعيش وحولنا	أسارى الهوى من فائز ونخب (١)

وفي الجزء الرابع من ديوانه الأول، الذي صدر سنة ١٩٢٨، ومعه كل الأجزاء الثلاثة السابقة؛ نرى العقاد يسير في نفس الخط التجديدي الذهني، وربما يصل فيه إلى درجة أكثر نضجاً وأتم استراء، بل قد يصل إلى حد من التأمل الفلسفي ينتهي به - في بعض التجارب - إلى فلسفة السخط

والرفض ، والإقرار « بلا جدوى شيء في هذا الوجود » . ففي ذلك الجزء من ديوان العقاد ، نراه - مثلاً - يقول في قطعة بعنوان « سيان » :
يا شمس ما ضرك لو لم تشرق ؟ يا روض ما ضرك أو لم تعبق ؟
يا قلب ما ضرك لو لم تحقق ؟ ! سيان في هذا الوجود الأحمق
من كان مخلوقاً ومن لم يخلق^(١) ! !

ولإنما قلت : « إن شعر العقاد في تلك الفترة قد سار - في جملته - على المبادئ التي ارتضاها هو وزميلاه من قبل ، ولم أقل : قد سار كله على تلك المبادئ ؛ لأن العقاد كان في بعض هذا الشعر يفعل فعل الشعراء المحافظين ، من حيث النظم في المناسبات والسياسيات والإخوانيات ، التي تصل أحياناً إلى حد التفاهة . وليس من شك أن روح الفترة التي عرفنا أنها كانت فترة صراع سياسي ، قد أثرت على العقاد ، فحادثت به - بعض الشيء - عن الطريق الذي رسمه هو وصاحباؤه من قبل . وليس من شك أيضاً في أن ارتباط الشاعر ببعض الهيئات وصلته ببعض الأصدقاء - قد كان من العوامل التي ورطته في بعض شعر المناسبات والإخوانيات ، إلى جانب ما ورطته فيه صراعات الفترة من شعر السياسيات .

فمثلاً نرى العقاد في الجزأين الثالث والرابع من ديوانه الأول ، قد أورد قصائد تخالف ما أخذ به نفسه هو وصاحباؤه من قبل ، وتماثل ما أخذه على خصومه ، حين هاجم رثاءهم وأمداحهم وتهانيهم وما إلى ذلك من شعر المناسبات . فنحن نطالع له في الجزء الثالث قصيدة في رثاء السلطان حسين^(٢) ، وأخرى في رثاء محمد فريد^(٣) ، وثالثة في رثاء الطلبة الذين ذهبوا ضحية حادث قطار في إيطاليا^(٤) .

كما نطالع له في الجزء الرابع قصيدة في سعد زغلول بمناسبة عودته من

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٩٨ .

(٢) انظر : ديوان العقاد ص ٢١٨ - ٢١٩ .

(٣) انظر : ديوان العقاد ص ٢٢٨ - ٢٣١ .

(٤) انظر : ديوان العقاد ص ٢٣١ - ٢٣٣ .

منفاه سنة ١٩٢٣^(١). ثم نطالع بعد تلك القصيدة مباشرة قصيدة أخرى في ذكرى مرور أربعين يوماً على وفاة سعد^(٢). . كما نطالع بعد ذلك في أواخر الديوان قصيدة ثالثة^(٣) في سعد أيضاً قالها العقاد بمناسبة زيارة الزعيم الوفدى لمدينة أسوان سنة ١٩٢٣ .

وما نراه في الجزأين الثالث والرابع من ديوان العقاد الأول ، نراه فيما صدر له بعد ذلك من دواوين ، فنراه في « هدية الكروان » قد جعل معظم الديوان لموضوعات تسير في خطه الشعري الحقيقي ، بل قد جعل قسماً كاملاً من الديوان لمناجاة طائفة الكروان، وعرض كثير من القضايا العاطفية والفكرية من خلال هذه النجوى . ومن ذلك قصيدة « اليوم الموعود » التي يقول فيها :

لى جنة يا يومُ أجمعُ فى يلى ما شئت من زهرها المتبسم
وأذوق من ثمراتها ما أشتهى لا تختمنى منى ولا أنا أحتسى
لم آس بين كرومها وظلالها إلا على ثمر هناك محرم
فكانها هى جنة فى طيها ركن تسلل من جحيم جهنم
أبدأ . يذكرنى النعيم بقربها حرمان مرؤود وعزة معدم
وأبيت فى الفردوس أنعم بالنى وكأننى من حسرة لم أنعم^(٤)

ولكننا نرى فى الديوان نفسه أن الشاعر قد أورد بعض التهامى والتقريظات^(٥) ، بل نراه ينظم قصيدة فى وصف البيرة على لسان طفل ، فيقول كلاماً دون مستوى العقاد واتجاهه بمسافات ومسافات . وحسبنا أن نقرأ مطلع هذه القصيدة الذى يقول فيه :

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٧٧ - ٢٨٠ .

(٢) انظر : ديوان العقاد ص ٢٨١ - ٢٩٢ .

(٣) انظر : ديوان العقاد ص ٢٤٧ .

(٤) انظر : « هدية الكروان » ص ٤٨ .

(٥) من ذلك تهنئة لمكرم عبيد حين أجرى عملية جراحية ، وتهنئة لحافظ جلال بمناسبة خطبته ، ومنه تقرىظ لبعض الأدباء .

البيلا البيلا البيلا ما أحلى سلب البيلا (١)

وفي « وحى الأربعين » نرى العقاد - إلى جانب ما له من « تأملات في الحياة » و « خواطر في شئون الناس » و « قصص وأمثال » و « وصف وتصوير » و « غزل ومناجاة » - نراه إلى جانب كل ذلك قد عقد باباً باسم « قوميات واجتماعيات » ، أورد فيه قصيدة ألفت في حفل جمعية من جمعيات الإحسان ، وأخرى قيلت بمناسبة عيد الاستقلال السوري . ومطلع هذه القصيدة يذكرنا بطريقة المحافظين الخطابية وجلجلتها البيانية ، فهو يقول فيه :

ربيع الشأم أعامر أم خالى اليوم عيدك عيد الاستقلال (٢)

كما نرى الشاعر إلى جانب كل ذلك قد عقد باباً باسم « متفرقات » وضمنه قصيدة في مشروع القرش ، كما ضمنه أبياتاً في إهداء كتاب ، وقصيدتين في رثاء الكاتب محمد السباعي ، والشاعر حافظ إبراهيم . بل نجد الشاعر في هذا الديوان ، يقدم للقراء ما يشبه الاعتذار ، عن اكتفائه بما قدم فقط من شعر قليل متصل بالمناسبات المصرية ، وعن عدم إirاده لكل ما قد قال في تلك المناسبات من شعر . وفي ذلك يقول : « اكتفين بما تقدم في هذا الباب ولم ننشر فيه كل القصائد التي نظمت في المناسبات المصرية ، رعاية لعهد الائتلاف » (٣) .

وفي ديوان « عابر سبيل » نجد العقاد يسير في اتجاهين متضادين ، أو - على الأقل - متباعين أشد التباعد . فنحن نجده أولاً يبلغ حد المبالغة في رعاية مذهبه الشعري ، الذي يرى أن موضوع الشعر هو كل ما يقع على الحس ويثير الوجدان ، حتى ولو كان أبسط الأشياء . ومن هنا يجعل القسم الأول من هذا الديوان نماذج تطبيقية لهذه النظرية ، فيتحدث عن جملة أشياء

(١) انظر : هدية الكروان ص ١٣٩ .

(٢) انظر : وحى الأربعين ص ١٤٦ .

(٣) انظر : وحى الأربعين ص ١٥٢ .

مما يقع في طريق عابر السبيل وتقع عليه عينه كل يوم ، « كالبيت »
و « أصداء الشارع » و « عسكري المرور » و « الفنادق » و « القطار العابر »
و « المصرف » و « المتسول » و « وجهات الدكاكين » . وهو خلال حديثه
عن هذه الأشياء - التي لا تلفت الشعراء عادة - يستبطن الأسرار التي
تحتويها ، ويكشف المعاني الإنسانية التي تعكسها ، ويستخرج العبر الكونية التي
وراءها . فهو يعمل ذهنه وفكره بل فلسفته في أشياء قد تبدو أبعد ما تكون
عن الذهن والفكر والفلسفة . ومن أمثلة ذلك قوله عن « الفنادق » مثلاً :
حَسْبُ الفنادق أن تذكرنا مر الفناء بكل من يحيا
تبدو الوجوه لعين عابرها وتغيب عنه كأنها رؤيا
في كل توديع وتفرقة شيء من التوديع للدنيا^(١)
ومن أروع أمثلة هذا الباب في « عابر سبيل » ، قول العقاد في « وجهات
الدكاكين » :

إن الدكاكين التي عرضت	تلك المطارف تعرض النوبا
تحكي الفواجع كلهن لنا	صدقا ، ولا تحكي لنا كذبا
هذا الستار ، فنسح جانبه	تجد القضاء يهيء للعا
انظر إلى النساج منحنياً	يطوى بياض نهاره دأبا
وانظر إلى السمسار مقتصداً	أو طامعاً في الربيع مغتصبا
وانظر إلى التجار ، ما عرفوا	غير النضار وعده نعا
وانظر إلى الشارين قد سمحوا	بالمال يقطر من دم صبا
وانظر تر الحسناء لابسة	لا تلتبس غير الهوى أربا
لو تعرف الحسناء ما صنعت	شقت جيوب رداها رها
هذا زمان العرّض فانتظروا	عرضاً يرينا الويل والحربا
بهر النفوس بكل ظاهرة	وطوى جمال النفس محتجبا
فالويل للعين التي امتلأت	والويل للقلب الذي نضبا ^(١)

(١) انظر : عابر سبيل ص ٣٧ .

(٢) انظر : عابر سبيل ص ٢٥ .

ثم نحن نجد الشاعر بعد هذه المبالغة في الذهنية والتفلسف والابتعاد عن الموضوعات المعروفة إلى موضوعات هي أبعد ما تكون عن مجالات الشعراء؛ تجده يسير في اتجاه مضاد . أو على الأقل في اتجاه شديد البعد عن هذا الاتجاه . فهو نفس الديوان يعقد باباً « للقوميّات » يتحدث فيه عن « ذكرى الجهاد » ، وعن « عيد بنك مصر » ، كما يتحدث عن « ذكرى سيد درويش » وعن نقل « جثمان سعد زغلول » وعن « بعض المتطوعين في مشروع القرش » ، وعن « بعض العهود السياسية » . وعن « دار العمال » . . ثم يعقد باباً آخر « للمتفرقات » يورد فيه قصائد في تكريم أحد البشوات بمناسبة حفل قد أقامه أبناء أسوان لهذا الباشا ، ثم يورد كذلك قصيدة في تهنئة عروسين ، وأخرى في طبيب عيون ، كما يورد في هذا الباب قصيدة في الملك غازي ملك العراق ، وقد نظمها لتكون أغنية كما يقول الديوان ، وفيها يقول على طريقة المحافظين :

غازي قلوب الشعب بالكرم والفضل والتوفيق والحسن^(١)

وهكذا نرى الاتجاه التجديدي الذهني قد انحسر في تلك الفترة ، فهو بعد أن كان يندفع بقوة ثلاثة من الشعراء الرواد . الذين كانوا يجعلون الشعر فهم الأول ، أصبح يسير هادئاً بجهد شاعر واحد من هؤلاء الثلاثة ، جعل من الشعر - في الغالب - مجالاً للتعبير عن لحظات التوهج الذهني ، وصرف جل طاقته إلى الكتابة السياسية والاجتماعية أولاً ، والأدبية والإسلامية آخراً . ثم هو بعد أن كان يأخذ نفسه بقيم شعرية صارمة ، تباعد بينه وبين تقاليد الشعراء المحافظين ، قد ترخص - بعض الشيء - في هذه القيم ، حتى اقترب في بعض شعره من هؤلاء الشعراء ، فمدح ورثى وهنا وقرط ، وتورط في كثير من شعر المناسبات ، التي كان يحارب التورط فيها هو وزميله من قبل .

ولكن برغم انحسار الاتجاه التجديدي الذهني في هذه الفترة ، قد ظل يمثل

(١) انظر : عابر سبيل ص ١٤١ .

— بنماذجه الجيدة — خطأً مميزاً في مسيرة الشعر العربي الحديث ، واستطاع بفضل ما تم على يد عملاقة العقاد ، من نتاج شعري أولاً ، ومن كتابات نقدية ثانياً ، أن يبقى — بعد رواه الأول — ممثلاً في نتاج نفر ممن تتلمذوا على العقاد وشعره ، كمحمود عماد ، وعبد الرحمن صدقي ، وعلى أحمد باكثير . كما استطاع أن يسهم أعظم الإسهام فيما ظهر بعده من اتجاهات تجديدية أخرى ، كان أهمها الاتجاه الذى هو موضوع الحديث التالى :

٣ — ظهور الاتجاه الابتداعى العاطفى :

بعد سنوات من مبدأ تلك الفترة ، وبعد أن أصيب الاتجاه الشعرى الأول بالتجمد ^(١) . ومعنى الاتجاه الثانى بالانحسار ^(٢) ، كانت الظروف مهياً لنشأة اتجاه شعري ثالث ؛ فنشأ هذا الاتجاه ليعوض بجزالة وانطلاقة ما أصاب الحياة الشعرية من تجمد على أيدي البيانين ، ومن انحسار على أيدي الدهنيين .

وإذا كنت قد سميت الاتجاه الأول « الاتجاه المحافظ البياني » نظراً لميله إلى المحافظة على القيم الشعرية التى خلفتها عصور الازدهار ، ثم لا هتمامه بالناحية البيانية — قبل كل شئ — فى التعبير الشعرى ^(٣) ، وإذا كنت قد سميت الاتجاه الثانى « الاتجاه التجديدى الدهنى » ، نظراً لا هتمامه بالتجديد فى مفهوم الشعر وأسلوبه ووظيفته ، ثم لإبرازه الجانب الفكرى فى مضمون الشعر ^(٤) ؛ أقول : إذا كنت سميت الاتجاهين السابقين على هذا النحو ، فلأننى أميل إلى تسمية هذا الاتجاه الثالث « الاتجاه الابتداعى العاطفى » ، نظراً لكون الشعر السائر فى هذا الاتجاه لا يتسم بالتجديد فحسب ، وإنما يتجاوزه إلى الابتداع المنطلق المتحرر ، ثم لكون هذا الشعر يجيش بالعاطفة

(١) اقرأ تفصيل ذلك فى المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر فى الفصل الرابع .

(٢) اقرأ تفصيل ذلك فى المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر فى الفصل الرابع .

(٣) اقرأ تفصيل المقال عن هذا الاتجاه فى الفصل الثانى — المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة

بالشعر . ثم فى الفصل الثالث المبحث ج من مباحث المقال رقم ١ من مقالات الشعر .

(٤) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه فى الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر .

الحارة المتدفقة ، لا بالبيان المنمق ، ولا بالذهن المتفلسف ، وسوف تتضح تلك التسمية بصورة أكثر جلاء ، حين أعرض للخصائص الفنية لهذا الاتجاه ^(١) .

أما تلك الظروف التي هيأت التربة لظهور هذا الاتجاه ، وجعلت منه اتجاهاً ضرورياً - في ذلك الحين - لسد الفراغ في الحياة الفنية ، فأهمها ذلك الصراع الذي كان قد احتدم بين المحافظين البيانيين وعلى رأسهم شوقي ، وبين المجددين الذهنيين وعلى رأسهم العقاد . فهذا الصراع الذي بدأ في أوائل القرن العشرين ، ووصل إلى ذروته مع كتاب « الديوان » سنة ١٩٢١ ^(٢) قد كشف القناع عن محاسن كل من الاتجاهين ومساوئهما ، فاتضح أجمل مافي الاتجاه البياني من روعة الأسلوب وجمال الصياغة . ورويق الموسيقى ، ومائية الشعر ، واتضح كذلك أجمل مافي الاتجاه الذهني من اهتمام بالصدق الفني ، والتفات إلى الجانب الوجداني ، واتجاه إلى التعبير عن نزعات النفس ، وحقائق الكون ، وأسرار الطبيعة ، هذا إلى الاهتمام بالوحدة العضوية ، والصورة الشعرية . كذلك برز - من خلال هذا الصراع - أقبح مافي الاتجاهين ، من تأس لخطي السابقين ، واتجاه إلى المناسبات ، وميل إلى الخطابية عند المحافظين ^(٣) ، ومن برود ذهني ، وجفاف شعري ، وميل إلى العقلانية عند المجددين ^(٤) . ومن هنا كانت الفرصة متاحة أمام جيل الشباب من الشعراء لكي يختار أحسن مافي الاتجاهين ، ويتجنب أسوأ ما فيهما ، وأن يمزج بين محاسن كل حين يقول شعراً يريد له أن ينجو مما تورط فيه الجيلان السابقان من محافظين ومجددين على السواء .

(١) اقرأ الفقرة التي عنوانها « خصائصه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء » والفقرة التي عنوانها « خصائصه من حيث المضمون » .

(٢) انظر : الفصل الثالث - المقال رقم ٢ من مقالات الشعر - مبحث - أ .

(٣) انظر : الفصل الثالث - المقال رقم ١ من مقالات الشعر - المبحث د .

(٤) انظر : الفصل الثالث - المقال رقم ٢ من مقالات الشعر - مبحث - ج .

وهكذا كان الصراع بين « الاتجاه المحافظ البياني » و « الاتجاه التجديدي الذهني » من أهم العوامل التي هيأت لظهور « الاتجاه الابتداعي العاطفي » وتبصيره بكثير من قيم الشعر ، فأخذ ما أخذ ، وطرح ما طرح . وليس من شك في أن جهود رواد « الاتجاه التجديدي » العقاد وشكري والمازني ، قد كانت من أهم ما أفاد منه هذا « الاتجاه الابتداعي » الذي ليس إلا خطوة أفسح نحو التجديد^(١) .

وهناك عامل ثان من العوامل التي هيأت لظهور هذا الاتجاه ، وهو التأثير بشعر « الرومانتيكيين » الأوروبيين ، وبالإنجليز منهم بصفة خاصة . فقد كان رواد هذا الاتجاه من شعراء الشباب — في ذلك الحين — مثقفين ثقافة أوروبية ومجيدين بصفة خاصة للغة الإنجليزية ، ومتعلقين بصفة أخص بشعر « الرومانتيكيين » الإنجليز^(٢) ؛ فأحمد زكي أبو شادي^(٣) الذي

(١) انظر : « جماعة أبولو » لعبد العزيز الدسوقي ص ٢٧ ، ١٥٦ وما بعدها ، ٢٧٨ ، ٣١٥ .

(٢) اقرأ اعتراف ناجي بتأثره هو وزملائه بالثقافة الإنجليزية في مقدمة : « أطياف الربيع » لأحمد زكي أبو شادي ص « ل » . وقرأ كذلك رائد الشعر الحديث محمد عبد المنعم خفاجي ج ٢ ص ٢٨١ . وقرأ أيضاً : محمد عبد المعطي المشرى لصالح جودت ص ٣١ ، وعلى محمود طه للسيد تقي الدين السيد (مقدمة صالح جودت ص ٦ وص ٣٤ ، ٣٥ من هذا الكتاب .

(٣) ولد أحمد زكي أبو شادي سنة ١٨٩٢ بالقاهرة ، وتلقى بها تعليمه الابتدائي والثانوي ثم التحق بمدرسة الطب ومكث بها سنة ، ثم انقطع عن الدراسة عاماً نتيجة لصدمة عاطفية ، وسافر بعدها إلى إنجلترا لإتمام دراسته العالية هناك ، وظل بها من سنة ١٩١٢ إلى سنة ١٩٢٢ ، ثم عاد وقد أتم دراسة الطب وتخصص في علمي الأمراض الباطنية والجراثيم . وعمل بعد عودته إلى الوطن في الوظائف الحكومية بين القاهرة والإسكندرية وبورسعيد ، حيث تدرج في السلم الوظيفي من طبيب « بكتريولوجي » إلى مدير معمل ، إلى وكيل لكلية طب الإسكندرية سنة ١٩٤٢ وفي سنة ١٩٤٦ أثر الهجرة إلى أمريكا واستقر بها حتى مات سنة ١٩٥٥ . وكان إلى تخصصه في الطب و « البكتريولوجي » هاوياً للنحالة والتعاون مفتوناً بالأدب والشعر بصفة خاصة . وقد كان أشرب حب الأدب من أبيه وأصدقاء أبيه ، فهو ابن محمد بك أبو شادي الحامي والصحافي صاحب جريدة « الإمام » الأسبوعية و « الظاهر » اليومية . وقد كان من أصدقائه ورواد مجلسه الأدبي : إسماعيل صبري وحافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد هرم .

يعتبره عدد من الدارسين رائد هذا الاتجاه ، كان قد عاش في إنجلترا نحو عشر سنوات لإتمام دراسته في الطب ، وكان مفتوناً ببعض الشعراء « الرومانتيكيين » الإنجليز . وإبراهيم ناجي^(١) ، الذي يعد من أهم معالم

= ولا يمكن أن يغفل أثر خاله مصطفى نجيب الذي كان شاعراً له جولات في ميدان الوطنية . وقد بدأ أبو شادي نتاجه الشعري مبكراً ، حيث أصدر ديوانه الأول سنة ١٩١٠ باسم « أنداء الفجر » ، ثم انقطع عن إصدار الدواوين إلى أن عاد من إنجلترا فتوالت دواوينه بغزارة . فأصدر « زينب » سنة ١٩٢٤ و « مصريات » في نفس العام و « أنين ورنين » سنة ١٩٢٥ . و « شعر الوجدان » في السنة نفسها ، و « الشفق الباكي » سنة ١٩٢٧ . و « مختارات وحى العام » سنة ١٩٢٨ و « أشعة وظلال » سنة ١٩٣١ ، و « الشعلة » سنة ١٩٣٢ ، « وأطياف الربيع » سنة ١٩٣٣ ، و « أغاني أبي شادي » في نفس العام ، و « الكائن الثاني » سنة ١٩٣٤ ، و « اليبوع » في العام ذاته ، و « شعر الريف » سنة ١٩٣٥ ، و « فوق العباس » في العام نفسه . ثم انقطع حيناً عن قول الشعر وإصدار الدواوين ، إلى أن عاد فأصدر سنة ١٩٤٢ « عودة الراعي » ثم « من السماء » سنة ١٩٤٩ . كل ذلك بالإضافة إلى بعض القصائد المطولة التي أصدرها منفصلة مثلاً ولا بعض الأحداث القومية أو المناسبات الأدبية ، مثل « نكبة نافرين » ، و « ذكرى شكسبير » ، و « وطن الفراعنة » ، وبالإضافة إلى قصصه الشعرية التي أشهرها : « عبده بك » ، و « مها » وبالإضافة أيضاً إلى مسرحياته الغنائية التي اشتهر منها : « إحسان » ، و « أردشير » ، و « الزباء » و « الآلهة » . اقرأ عنه في : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجي ، والشعر المصري بعد شوقي لمحمد مندور الحلقة الثالثة ص ٢٥ وما بعدها . وجماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ١٣٢ وما بعدها ، وفي الأدب العربي المعاصر لشوقي ضيف ص ١٤٥ وما بعدها .

(١) ولد إبراهيم ناجي سنة ١٨٩٨ بالقاهرة ، وتعلم بها حتى أتم الدراسة في كلية الطب سنة ١٩٣٢ . وعمل طبيباً في مستشفيات سوهاج والمنيا والمنصورة ، ثم القاهرة . وقد سافر في مهمة علمية إلى لندن . ثم عاد بعد أن دهمته سيارة هناك وعولج من كسر خنجر وعمل طبيباً بمصلحة السكة الحديد ، ثم رئيساً للقمم العلبي بوزارة الأوقاف . وأخيراً أحيل إلى المعاش في سن الخامسة والخمسين ، فتفرغ لعياته الخاصة بشبرا ، ولم يطل به الأجل بعد ذلك فقد وافته المنية يوم ٢٤ مارس سنة ١٩٥٣ . وقد اعتمد في ثقافته الأدبية على جهوده الخاصة وهوايته الذاتية ، التي تفتحت على ما كان لدى والده من مكتبة غامرة . وظهرت شاعريه ناجي مبكرة ، وأذكتها حياته في المنصورة ، كما أطلقتها تجربة عاطفية مريرة تفتح عليها شباب قلبه ، فأكسبته عاطفية ملتهبة وحزناً يغلف بالدعابة . وبدأ ناجي =

هذا الاتجاه — إن لم يكن أهمها جميعاً — كان من المحيدين للغة الإنجليزية ومن أقوياء الصلة بالشعر الإنجليزي « الرومانتيكي » ، بالإضافة إلى معرفته بالفرنسية وقراءته لبعض الشعراء الفرنسيين . ومحمد عبد المعطى الهمشرى^(١) ، الذى يمثل أبرز خصائص هذا الاتجاه كان أيضاً يقرأ الشعر

= بنشر شعره فى الصحف فى أواخر العشرينيات وهو فى المنصورة . وتابع نشر شعره بعد ذلك بصورة أوضح منذ إنشاء مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٢ . ونشر أول ديوانه سنة ١٩٣٤ باسم « وراء الغمام » ، ثم نشر سنة ١٩٥١ ، « ليالى القاهرة » ديوانه الثانى . وبعد وفاته نشر له ديوان ثالث باسم « الطائر الجريح » سنة ١٩٥٣ ، قام باختياره من شعر ناجى الذى لم ينشر صديقه أحمد رامى . ثم رأت وزارة الثقافة جمع تراث ناجى الشعرى ، ونشره كله فى ديوان جامع يضم ما نشر من شعره وما لم ينشر ، فظهر هذا الديوان سنة ١٩٦١ . وقد اشترك فى إخراجه : محمد ناجى وأحمد رامى وصالح جودت ، وقدم له مؤلف هذا الكتاب بمقدمة عن « فن ناجى » .

اقرأ عنه فى : ناجى — حياته وشعره لصالح جودت ، وفى : ديوان ناجى (سيرة حياة الشاعر بقلم صالح جودت) . وفى : الشعر المصرى بعد شوق الحلقة الثانية ص ٥٧ ، وما بعدها . وفى : الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥٤ وما بعدها .

(١) ولد محمد عبد المعطى الهمشرى سنة ١٩٠٨ بمدينة السنبلوين . وتلقى دروسه الابتدائية بها ، أما الثانوية فتلحقها بالمنصورة وانتقل إلى القاهرة ليواصل دراسته فى الجامعة سنة ١٩٣١ ، ودخل كلية الآداب ، ولكنه لم يتم دراسته بها ، حيث اضطر إلى قطعها سنة ١٩٣٤ والحصول على وظيفة فى وزارة الزراعة ، حيث عمل محرراً بمجلة التعاون . . . وقد مات ، وهو فى عمر الورد وكان موته أثر عملية جراحية سنة ١٩٣٨ .

وقد تفتحت مواهبه الشعرية وهو طالب بالمدرسة الثانوية بالمنصورة ، واختلط هناك بناجى وعلى محمود طه وكانا يكبران ، فأفاد من صحبتهما ، كما زامل صالح جودت ، فى المنصورة ، ثم القاهرة . وقد بدأ بنشر شعره فى بعض الصحف وهو فى المنصورة ، فنشر أجزاء من قصيدته « شاطئ الأعراف » واحتفى بها الدكتور محمد حسين هيكلى محرر السياسة فى ذلك الحين . ثم واصل نشر شعره فى أبولو بعد إنشائها ، وبعد أن انتقل إلى القاهرة طالباً فى كلية الآداب . كما نشر بعض شعره فى غير « أبولو » مثل مجلة التعاون ، ولكنه لم يجمع ديواناً وينشره قبل وفاته ، وبقي شعره متناثراً فى الصحف والمجلات التى كان ينشر بها .

اقرأ عنه فى : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ، وفى الشعر المصرى بعد شوق لمحمد مندور الحلقة الثالثة ص ٦ وما بعدها .

الإنجليزى ويتمثل بعض خصائص شعرائه « الرومانتيكيين » . وكذلك على محمود طه المهندس^(١) ؛ فقد كان على علم بالإنجليزية والفرنسية ، وله قراءات في شعرهما وبخاصة الشعر الرومانتيكى . ومثله صالح جودت^(٢) ،

(١) ولد على محمود طه بالمنصورة سنة ١٩٠٢ ، وتلقى بها تعليمه الابتدائى وبعض الثانوى ، ثم التحق بمدرسة الفنون التطبيقية وتخرج منها سنة ١٩٢٤ ، وعين بعد ذلك فى هندسة المبانى بالمنصورة ، ثم نقل إلى القاهرة مديراً للمعهد الخاص بوزارة التجارة ، فمديراً لمكتب الوزير بها ، ثم ألحق بسكرتارية مجلس النواب . ومنذ سنة ١٩٣٨ ، أخذ يكثر من الرحلات الصيفية إلى أوروبا ، وقد خرج من خدمة الحكومة مع وزارة الوفد سنة ١٩٤٤ ، ثم أعيد سنة ١٩٤٩ وكيلاً لدار الكتب . ولكنه توفى فى نفس العام . وقد اعتمد على محمود طه فى تحصيله الأدبى على هوايته الذاتية وثقافته الشخصى ، وكان على علم بالإنجليزية والفرنسية كما يؤكد كتابه « أرواح شاردة » ، الذى درس فيه بعض الشعراء الإنجليز والفرنسيين وترجم مختارات من آثارهم . وبدأ ينظم الشعر منذ زمن مبكر ، لكنه بدأ بنشره فى أواخر العشرينيات فى العصور ، وفى أوائل الثلاثينيات فى أبولو ، ثم فى الرسالة . وقد أظهر أول دواوينه « الملاح التائه » سنة ١٩٣٤ . ثم أذاع ديوانه الثانى سنة ١٩٤٠ باسم « ليالى الملاح التائه » . وفى سنة ١٩٤١ أذاع كتابه « أرواح شاردة » ، وأكثره مقالات عن الأدب الإنجليزى والفرنسى وألحق به قصيدة فى دخول الألمان باريس . وفى سنة ١٩٤٢ نشر قصيدته القصصية الطويلة « أرواح وأشباح » . وفى سنة ١٩٤٣ نشر مسرحيته الغنائية « أغنية الرياح الأربع » وفى نفس العام نشر ديوانه الثالث « زهر وخمر » وفى سنة ١٩٤٥ نشر ديوانه الرابع « الشوق العائد » وفى سنة ١٩٤٧ نشر ديوانه الخامس « شرق وغرب » .

اقرأ عنه فى : على محمود طه للسيد تقى الدين السيد ، وفى الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثانية ص ٨١ وما بعدها . وفى الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ١٦١ وما بعدها .

(٢) ولد صالح جودت بالقاهرة سنة ١٩١٢ ، وأتم دراسته الثانوية بالمنصورة والعالية فى القاهرة ، حيث تخرج فى كلية التجارة سنة ١٩٣٧ وقد آثر أن يعمل فى الحقل الأدبى والصحفى ، فعمل بالأهرام والإذاعة ودار الهلال . وهو عضو بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وقد نال جائزة الشعر التشجيعية سنة ١٩٦٢ ، وكان قد نشر أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم ديوان « صالح جودت » ، ثم نشر ديوانه الثانى سنة ١٩٥٧ باسم « ليالى الهرم » ، ثم نشر ديوانه الثالث باسم أغنيات على النيل سنة ١٩٦٢ . ثم ظهر له ديوان « ألحان مصرية » سنة ١٩٦٨ .

اقرأ عنه فى الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ٥٢ .

ومحسن كامل الصيرفي^(١) . . وهكذا نرى أن هؤلاء الذين يعتبرون الدعامات الأولى لهذا الاتجاه - كانوا جميعاً ممن يقرأون الشعر . « الرومانتيكي » ضمن ما يقرأون من أدب أوروبي ، وكان لهم ميل خاص إلى « وردز وورث » Wordsworth و « بيرون » Byron و « شيلي » shelly و « كيتس » Keats من « الرومانتيكيين » الإنجليز^(٢) . بل إن بعض رواد هذا « الاتجاه » الابتداعي العاطفي « كان مفتوناً ببعض هؤلاء « الرومانتيكيين » لدرجة تشبيه نفسه به ، واتخاذ حياته نمطاً لحياته . فأبوشادي مثلاً ، كان يرى في حياة « كيتس » صورة لحياته ، وكان يتحدث عن هذا الشاعر الإنجليزي وكأنه يتحدث عن نفسه . وكان يرى في تلك المشابهة عزاء عما يعاينه من اضطهاد وعدم تقدير . ومما قاله في ذلك عن « كيتس » : « إن أساليبه ونزعاته التجديدية لم ترض جمهرة الأدباء في البداية ، ولكنها استحوطت فيما بعد إلى مفخرة من مفاخر الأدب الإنجليزي ، وأن شخصيته الأدبية القوية لم تهضمها البيئة ولا المطالعات ، بل هو الذي هضمها . . وأن المواهب الجديدة

(١) ولد حسن كامل الصيرفي في دمياط سنة ١٩٠٨ ، ولم تشأ الظروف أن يتم دراسته ، فغادر المدرسة سنة ١٩٢٥ ، وهو في أوائل الدراسة الثانوية ، ولكنه استمر في تثقيف نفسه بالقراءة والتحق سنة ٢٦ بوظيفة في وزارة الزراعة ، حيث ظل إلى سنة ٤٢ ، فانتقل إلى سكرتارية مجلس النواب . وعند ما أنشأت وزارة الإرشاد صحيفة المجلة انتدب سكرتيراً لتحريرها .

وقد بدأ بنشر شعره في أواخر العشرينات بمجلة العصور ، ثم نشر في أبولو حين أنشئت سنة ١٩٣٢ . وأخرج أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم الألمان الضائمه . ثم نشر ديوانه الثاني سنة ١٩٤٨ باسم « الشروق » وله دواوين مخطوطة لم تنشر هي : « قطرات الندى » و « دوح وأزهار » و « رجيع الصدى » و « حول النور » .

اقرأ عنه في : الشعر المصري بعد شوقي لـ محمد مندور ، الحلقة الثانية ص ١١١ وما بعدها .

(٢) انظر : علي محمود طه للسيد تقي الدين (المقدمة التي كتبها صالح جودت) ص ٦ ، وانظر : محمد عبد المعطي الطمشمري لصالح جودت ص ٣١ ، ورائد الشعر الحديث لـ محمد عبد المنعم خفاجي ج ٢ ص ٢٨١ ، ومجلة البعثة الكويتية عدد إبريل سنة ١٩٥٤ .

قد لا يعترف بها اعترافاً منصفاً إلا بعد زوال صاحبها ، وعلى الأخص إذا كان من الشباب ، لأن الناس غالباً عبيد ما تعودوه « (١) .

وهناك عامل ثالث من العوامل التي هيأت لظهور هذا الاتجاه ، وهو التأثير بأدب المهجر (٢) ، وقد كان هذا العامل كبير الأثر بصفة خاصة عند الشعراء المحبين لهذا « الاتجاه العاطفي » ولكنهم لا يجيدون لغة أجنبية ولا يستطيعون الإفادة من الشعر « الرومانتيكي » في لغته الأصلية .

(١) انظر : الينبوع لأحمد زكي أبو شادي (المقدمة) صفحات : ح ، ط ، ي .
(٢) بدأت هجرة إخواننا الشاميين إلى أمريكا نحو منتصف القرن الماضي ، ونشطت تلك الهجرة بعد سنة ١٨٦٠ ، وبخاصة بعد ما يسمى بمذبحة الستين ، التي كانت فتنه طائفية بين المسلمين والمسيحيين في لبنان . ووصلت الهجرة إلى مداها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وكانت أهم أسباب الهجرة : الاضطرابات والمعارك الدامية بين المسلمين والمسيحيين ، ثم سوء معاملة بعض الحكام الأتراك لأبناء الشام ، ثم الفقر والقهر ، والتطلع إلى الحرية والكسب ، وأخيراً روح المغامرة والتنقل التي تكمن في إخواننا اللبنانيين سلائل الفينيقيين .

وإذا كانت الهجرة قد بدأت نحو منتصف القرن الماضي ، فإن الأدب المهجري لم يظهر إلا في أوائل القرن الحالي ، وقد كانت زيادة أدباء المهجر لأمين الريحاني ، وجبران خليل جبران ، ثم تبهما نسيب عريضة وعبد المسيح الحداد ، ثم ميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي ، وقد اتفق الجميع أخيراً في « الرابطة القلمية » التي أنشئت في نيويورك سنة ١٩٢٠ ، وكانت مجلة السائح لسان حال هذه الرابطة والمنبر الذي يذيع أصوات أعضائها من أدباء المهجر الشمالي . وكان قد أنشأها عبد المسيح حداد منذ سنة ١٩١٢ ، كما أنشأ نسيب عريضة « الفنون » سنة ١٩١٣ . وأخيراً أنشأ إيليا أبو ماضي « السير » سنة ١٩٢٣ .

هذا في المهجر الشمالي . أما في المهجر الجنوبي فقد تأخر النتاج والنشاط الأدبي بعض الوقت فتكونت أولاً في سان باولو جمعية قبل الحرب الأولى ، ثم تشكلت جمعية ثانية سنة ١٩٢٢ ، وأخيراً تكونت « العصبة الأندلسية » سنة ١٩٣٣ بالبرازيل . وكانت صحيفتها التي تحمل هذا الاسم أهم منابر المهجر الجنوبي ، الذي كان عمده : الشاعر القروي رشيد سليم الخوري وحليم الخوري شقيقه ، ثم فوزي المعلوف ، وشقيق المعلوف ، ورياض المعلوف ، وإلياس فرحات . وقد كان من أهم صحف المهجر الجنوبي العربية كذلك « الشرق » لموسى كريم ، التي كانت تصدر من سنة ١٩٢٧ . . . ومعظم أدب المهجر يتسم بالرومانسية ، ويتجه إلى العاطفية والابتداع ، ويميل إلى الحنين والتأمل والحيرة وتمجيد الأرض وإن كان أدب الشمال يغالي في تجديده حتى ليبعد أحياناً عن أوضاع العربية كما أن حظ أدب الشمال من النثر أعظم من حظ أدب الجنوب ، الذي يوشك أن يقتصر على الشعر . (اقرأ : أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية لجورج صيدح . وشعراء المهجر لمحمد عبد الفتى حسن . وشعراء الرابطة القلمية لتادر السراج) .

ومعروف أن أدب المهجر المبكر الممثل في نتاج جبران خليل جبران، يغلب عليه الطابع الرومانسي، ورغم أن معظمه نثر، ومعروف أيضاً أن أهم شعراء المهجر قد التقوا في دعوتهم التجديدية، بدعوة المجددين المصريين التي رادها العقاد وشكري والملازني^(١). غير أن شعر هؤلاء المهجرين كان أكثر من شعر المجددين انطلاقةً وتحرراً، كما كان أقل ذهنية وأغزر عاطفية، أو بعبارة أخرى، كان أشبه بشعر «الرومانتيكيين» الغربيين. ثم إن أدب المهجر نثراً وشعراً كان قد بدأ يذاع في مصر خلال كتب هؤلاء المهجرين ودواوينهم وقصائدهم، التي كانت تنشر في بعض المجلات الأدبية حينذاك، مثل الهلال والمقتطف^(٢). ومن هنا كان هذا الشعر

(١) اقرأ: المقدمة التي كتبها العقاد لكاتب الغريال لميخائيل نعيمة، وأقرأ: ثناء ميخائيل نعيمة على كتاب الديوان للعقاد والملازني، في الغريال ص ١٧٥ - ١٧٧، ففي ذلك يتضح اللقاء بين المجددين المصريين والمهجرين، فيما عدا تمسك المصريين بسلامة الأداء اللغوي، الذين كان يترخص فيه المهجريون.

(٢) كان نتاج جبران من أقدم ما عرف من أدب المهجرين، فقد بدأ نتاجه يذاع منذ سنة ١٩٠٥. ومن أهم كتبه النثرية الحياشة بالرومانسية «عرائس المروج» و«الأجنحة المتكسرة» و«دمعة وإبتسامة» و«الأرواح المتمردة». وأشهر أعماله الشعرية «المواكب». ويلى جبران ميخائيل نعيمة، الذي بدأ نتاجه الشعري يذاع بالعربية منذ سنة ١٩١٧، ثم إيليا أبو ماضي، الذي كان قد نشر ديوانه الأول بالأسكندرية سنة ١٩١١، باسم «ديوان إيليا ضاهر أبو ماضي» وواصل إخراج دواوينه بعد ذلك في المهجر، حيث بدأ بالجزء الثاني من ديوانه سنة ١٩١٩، ثم أخرج الجداول سنة ١٩٢٧، والخصائل سنة ١٩٤٦، ومن نفس الجيل تقريباً رشيد أيوب الذي أصدر ديوانه «الأيوبيات» سنة ١٩١٧، ثم ديوانه الثاني «أغاني الدرويش» سنة ١٩٢٨، ثم «هي الدنيا» سنة ١٩٣٩.

وكذلك الشاعر القروي «رشيد سليم الخوري» الذي أخرج «الرشديات» سنة ١٩١٧، ثم «القرويات» سنة ١٩٢٢، وأخيراً ظهر ديوانه الكبير سنة ١٩٥٣.

اقرأ: عن هؤلاء الأعلام: في أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية لجورج صليح ص ٢٢٦ وما بعدها، ص ٢٤٢ وما بعدها، ص ٢٥٣ وما بعدها، ص ٢٨٨ وما بعدها، ص ٣٢٣ وما بعدها.

تطور الأدب الحديث

أحد العوامل التي هيأت لظهور هذا « الاتجاه الابتداعي العاطفي » ، وكان أكثر المستفيدين من الشعر المهجري ، هؤلاء الشعراء الابتداعيين العاطفيين الذين لم يتح لهم - حينذاك - الاتصال المباشر بالشعر « الرومانتيكي » الغربي .

وربما كان الشعر المترجم الذي كان ينشره العقاد وشكري والمازني وغيرهم ، عاملاً مشابهاً لهذا العامل ، من حيث التأثير على طائفة من شعراء الشباب الذين تطلّعوا إلى الابتداع ، وفاضوا بالعاطفة وآثروا هذا الاتجاه الشعري الثالث ، دون اتصال مباشر بروافد ثقافية أجنبية ، بل اعتمدوا - إلى درجة كبيرة - على الشعر المترجم عن « الرومانتيكيين » ، كما اعتمدوا على شعر المهجر المشبه بدوره لشعر هؤلاء « الرومانتيكيين » .

بقي عامل رابع من أهم العوامل التي شاركت في إظهار هذا الاتجاه بطابعه الابتداعي المنطلق وفزعته الفردية الثائرة ، ثم بسمته العاطفي الحزين ، ونظرتة الدامعة الساخطة ، وهذا العامل ليس عاملاً فنياً أو ثقافياً كالعوامل السابقة ، وإنما هو عامل اجتماعي . فقد سيطر على تلك الفترة التي يساق عنها الحديث ، شعور جارف باستقلال الشخصية المصرية ، وإحساس غامر بالحرية الفردية ، وتشيع مستغرق بروح الثورة ، وذلك لما تقدم من عوامل ، كان في مقدمتها روح ثورة سنة ١٩١٩ ، ومشاركة كل القوى الوطنية فيها ، ثم فوزها بإنهاء حماية بريطانيا ، وإعلان الاستقلال ، وصدور الدستور ، وفتح البرلمان ، وتأكيد ضمان الحريات^(١) . وإلى هذا العامل الأول يرد ما كان عند أصحاب هذا الاتجاه من شعور بالشخصية وإحساس بالفردية وتشيع بروح الثورة . . ثم شهدت تلك السنوات التي

(١) اقرأ المقال رقم ٢ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب في هذا الفصل .

ظهر فيها هذا الاتجاه ظلام الحياة الاجتماعية في مصر، بسبب فساد السياسة ، وتأزم الاقتصاد ، واضطهاد الحرية ، مما كان نتيجة مباشرة لتعدد العدوان على الدستور ، وتكرر إغلاق البرلمان ، وتأمر قوى الشر على كل ما حققه الشعب من مكاسب بثورة سنة ١٩١٩ . وكانت الملكية الباغية ، والاستعمار الطاغى ، والإقطاع المستغل ، أهم أطراف هذا التآمر ، الذى وصل إلى ذروته فى عهد إسماعيل صدق سنة ١٩٣٠ ، على نحو ما اتضح فى التمهيد لهذا الفصل^(١) . . . وإلى هذا العامل الثانى يرد ما كان من ضيق طائفة من الشباب الشاعر الحساس بالحياة ، وتبرمه بالعيش ، وشعوره بخيبة الأمل . فقد دفعته تلك الظروف الأخيرة إلى أن ينطوى ويهرب ، ويبحث عن العزاء فى الحب حيناً وفى رحاب الطبيعة حيناً آخر ، كما أغرته بأن يتشبث بالأحلام ويتعلق بالخيالات ويهيم بالرؤى ، ليلوذ بعالم أكثر شفافية وأعظم رحابة وأفصح صدراً . وهكذا هيأت ظروف الحياة الاجتماعية التربة فى مصر لينمو بها هذا الاتجاه الذى فيه كثير من الخصائص الرومانسية^(٢) ، وتأزرت تلك الظروف مع عوامل ثقافية وفنية أخرى ، فكان هذا الاتجاه بجانبه : الابتداعى المنطلق ، والعاطفى الجياش .

هذا وقد أليف بعض الباحثين أن يحددوا تاريخ ظهور هذا الاتجاه بظهور مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٢ ، وتكوين جمعيتها فى العام نفسه ، باعتبار أن أهم شعراء هذا الاتجاه كانوا من بين جماعة « أبولو » أو ممن ينشرون

(١) اقرأ المقال رقم ١ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب فى هذا الفصل بعنوان « بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية » .

واقرا كذلك المقال رقم ٢ وعنوانه « بين نشوة النصر ومرارة النكسة » .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوق محمد مندور الحلقة الثانية ص ٤ .

وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٢٧١ ، وما بعدها .

شعرهم على صفحات مجلتها ، ويتألفون تشجيع مؤسسها الدكتور أبي شادي^(١) . كذلك درج بعض الباحثين على تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو »^(٢) باعتباره قد انبثق من خلال تلك الجماعة التي أسسها أبو شادي . وبالغ البعض فسمى الاتجاه « مدرسة أبولو »^(٣) .

والحق أن هذا الاتجاه قد ظهر قبل ظهور مجلة « أبولو » وتأسيس جمعيتها بسنين ، حيث كان رواد هذا الاتجاه ينشرون شعرهم - قبل ظهور تلك المجلة في صحف ذاك العهد ، التي كانت تعنى بالأدب ، كالسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعي ، وكالمصور والهلال والمقتطف وغيرها^(٤) . ثم إن مجلة « أبولو » - ورغم أن صاحبها كان من أوائل رواد هذا الاتجاه - لم تكن وقفاً على اللون الشعري الذي يتسم بالابتدائية والعاطفية ، بل كانت تقسح صفحاتها لكل الاتجاهات ، حتى لأشدها محافظة وأكثرها تعلقاً بالقديم ، فكانت تنشر لشوقي والرافعي ، ومحرم ، كما كانت تنشر

(١) انظر : الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ٩٠ وما بعدها
والحلقة الثانية ص ٣ وما بعدها .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٣٧٢ .

(٣) انظر : أحاديث أبي شادي وناجي والشابي عن هذا الاتجاه فكلها تسمية باسم مدرسة . وقرأ مثلاً مجلة أدبي سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٧ ، حيث يتحدث أبو شادي عن أبولو كمدرسة . وانظر : « أطراف الربيع » لأبي شادي - المقدمة التي كتبها ناجي وفيها يتحدث عن أبولو ويسميا مدرسة . وانظر : الينبوع لأبي شادي - المقدمة التي كتبها الشابي حيث يتحدث كذلك عن الاتجاه ويسميه مدرسة .

(٤) من أمثلة ذلك قصيدة للصيرفي بعنوان « مدى الحياة » منشورة في « المصور » العدد العاشر ، يوفية سنة ١٩٢٨ ، وقصيدة أخرى له بعنوان « حبي » منشورة بالعدد السادس والعشرين أكتوبر ١٩٢٩ . وقصيدة لعل محمود لعل بعنوان « الطريد » منشورة في العدد الثلاثين ، فبراير سنة ١٩٣٠ . ومن أمثلة ذلك أيضاً قصيدة « صخرة الملتقى » لإبراهيم ناجي ، وهي منشورة في السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ ، وأجزاء من « شاطئ الأعراف » لمحمد عبد المعطي الهمشري ، وقد نشرت في السياسة كذلك سنة ١٩٢٩ ، ثم قصيدة أخرى للهمشري نشرت في البلاغ سنة ١٩٢٩ بعنوان « العيون الزرقاء » . انظر : محمد عبد المعطي الهمشري لصالح جووت ص ٤٨ .

لناجى وعلى محمود طه والهمشرى^(١) . بل لقد وصل عدم التزامها بمذهب معين إلى حد أن جعلت أول رئيس لمجلس إدارتها زعيم المحافظين أحمد شوقي ، على حين ضم المجلس شعراء من اتجاهات مختلفة بعضهم محافظ وبعضهم مبتدع^(٢) .

ومن هنا لا أميل إلى جعل تاريخ ظهور هذا الاتجاه ، هو مجلة « أبولو » ، كما لا أميل إلى تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو » ، لأن هذا الاتجاه قد ظهر قبل المجلة أولاً ، ثم لأن المجلة لم تكن وفقاً عليه ثانياً .

ويمكن اعتبار سنة ١٩٢٧ تاريخ ظهور هذا الاتجاه^(٣) ، ففي هذا العام أخرج الدكتور أحمد زكى أبوشادى ديوان « الشفق الباكي »^(٤) الذى يمثل —

(١) وقد كتب فى العدد الأول من الشعراء المحافظين : حسن القاياتى ، وأحمد الزين ، ومحمد الأسمر ، وأحمد محرم ، وصادق عزيز . انظر : أبولو العدد الأول سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، وانظر جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٣٤٥ - ٣٧١ ، ففيه عرض للأسماء والموضوعات التى احتوتها المجلة .

(٢) اقرأ أسماء أعضاء مجلس الإدارة فى العدد الثانى من أبولو ، أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، وفى العدد الثالث نوفمبر سنة ١٩٣٢ ، وقد كانوا : أحمد شوقي رئيساً ، وخليل مطران وأحمد محرم نائبي الرئيس ، وأحمد زكى أبوشادى سكرتيراً ، ثم الدكتور إبراهيم ناجى والدكتور على العنانى وكامل الكيلانى ومحمود عماد ومحمود صادق وأحمد الشايب وسيد إبراهيم وعلى محمود طه ومحمود أبو الوفا وحسن القاياتى وحسن كامل الصيرفى أعضاء . ثم اعتذر محمود عماد عن العضوية ، فاختير الدكتور أحمد ضيف مكانه فى أول اجتماع للمجلس . وبعد الاجتماع الأول بأربعة أيام توفى شوقي ، فاجتمع المجلس اجتماعه الثانى وانتخب مطران رئيساً . والدكتور على العنانى وكيلًا ، وانتخب كذلك إسماعيل صبرى الدهشان عضواً بالمكان الذى خلا ، انظر : « أبولو » عدد أكتوبر سنة ١٩٣٢ وعدد نوفمبر سنة ١٩٣٢ .

(٣) انظر : « جماعة أبولو » لعبد العزيز الدسوقي ص ٢٧٤ ، ٢٨٦ .

(٤) كتب على الديوان أنه صدر سنة ١٩٢٦ . ولكن فى نهايته تنبيه إلى أنه تأخر حتى صدر سنة ١٩٢٧ ، وقد ضم بعض شعر المؤلف حتى يوليو من هذا العام كقصيدتيه فى رثاء وتأيين الدكتور يعقوب صروف صاحب المقتطف (انظر : ص ١٣٣٦) .

إلى حد كثير - كثيراً من خصائص هذا الاتجاه . وفي نحو هذا التاريخ كان على محمود طه وإبراهيم ناجي ، ومحمد عبد المعطى الهمشري ، وصالح جودت وحسن كامل الصيرفي ؛ ينتجون طلائع شعرهم السائر في هذا الاتجاه ، ويحاول بعضهم نشره في صحف ذلك العهد^(١) .

على أن بعض هؤلاء الشعراء قد سبق هذا التاريخ الذى حدد نقطة ابتداء لظهور هذا الاتجاه ، ونشر بعض شعره مبكراً ، كأبى شادى الذى أخرج ديوانه الأول سنة ١٩١١ باسم « أنداء الفجر » ، وكعلى محمود طه الذى نشرت له قصيدة فى السفور سنة ١٩١٨^(٢) . غير أن هذا الشعر المبكر لا يحمل طابع ذلك الاتجاه الابتداعى العاطفى ، وإن نسب إلى شعراء صاروا فيما بعد من كبار الابتداعيين العاطفيين . فديوان أبى شادى الأول ، وما تبعه من دواوين قبل « الشفق الباكي » ، شعر مليء بالتقليدية والمحاكاة لشوقي وغير شوقي من الشعراء المحافظين ، وإن ضم بعض لمحات من التجديد أو الابتداع . وقصيدة على محمود طه يغلب أنها ككل ماله من شعر مبكر ، إن اتسم بعضه بالعاطفة الحزينة وبعض لمحات الابتداع ، فهو لا يمثل خصائص هذا الاتجاه « الابتداعى العاطفى » ذى السمات المعينة فى الموضوعات والأسلوب والقيم الشعورية والفنية المختلفة ، التى لم تنهياً الظروف لإبرازها قبل سنة ١٩٢٧ .

ولذا يحسن صرف النظر عن هذا التاريخ المبكر لتتاج بعض شعراء هذا الاتجاه السابق لسنة ١٩٢٧ ، كما يحسن صرف النظر عن التاريخ المتأخر الذى حدده البعض بظهور مجلة « أبولو » وجمعيتها سنة ١٩٣٢ . وإذا كانت سنة ١٩٢٧ قد شهدت ميلاد هذا الاتجاه فى شكل روافد

(١) انظر : العصور العدد العاشر (يوليو سنة ١٩٢٨ ، والسادس أكتوبر سنة ١٩٢٩) والثلاثين (فبراير سنة ١٩٣٠) ، وانظر : كذلك السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ والبلاغ الأسبوعى سنة ١٩٢٩ . فى تلك الصحف قصائد لعلى محمود طه والصيرفي والهمشري وناجي .

(٢) انظر : على محمود طه السيد تقي الدين ص ٣٦ .

صغيرة لا تكاد تلفت الأنظار ، فإن سنة ١٩٣٢ قد شهدت تجميع هذه الروافد في شكل تيار قوى واضح ، قد أخذ مجراه في الحياة الأدبية من خلال مجلة « أبولو » . فقد كانت هذه المجلة فرصة لهؤلاء الشباب الابتداعيين العاطفيين لكي ينموا ويتضاعفوا ويشتهروا ، ثم كانت سنة ١٩٣٤ بمثابة موسم الفيضان لهذا التيار الجديد ، حيث ظهرت في هذا العام الدواوين الأولى لمعظم شعرائه الرواد . فقد ظهر لعللى محمود طه « الملاح التائه » ، وظهر لإبراهيم ناجى « من وراء الغمام » ، وظهر لحسن كامل الصيرفى « الألحان المضاعفة » ، وظهر لصالح جودت ديوانه الأول الذى سماه باسمه . وكان ظهور هذه الدواوين الأولى في عام واحد أشبه بمظاهرة فنية تعلن استواء هذا الوليد الذى رأى النور سنة ١٩٢٧ ، ثم راح يدرج في رحاب « أبولو » سنة ١٩٣٢ ، ثم اكتمل فتيماً سنة ١٩٣٤ ، فلفت أنظار النقاد الكبار من أمثال العقاد وطه حسين ، فكتبوا عنه لأول مرة ، وإن كانت كتابات العقاد وطه حسين — فى ذلك الحين — ليست فى صالح هذا الاتجاه الجديد ، لظروف كان أكثرها بعيداً عن النقد والشعر كما سئرى فيما بعد^(١) . وإذا كنت لم أمل إلى تسمية هذا الاتجاه باسم « أبولو » لما أوضحت من أسباب ، وآثرت تسميته باسم يحدد ابتداء طابعه الفنى كما صنعت مع الاتجاهات السابقة ، فإننى لا أميل كذلك إلى إطلاق اصطلاح « مدرسة » على هذا الاتجاه ، وذلك لأن المدرسة الأدبية تقوم أساساً على دعائم فلسفية معينة ، وتكون لها قيم فنية محددة ؛ وذلك ما لا نجده — بدقة — فى هذا الاتجاه الشعرى ؛ فهو لا يقوم على دعائم فلسفية تجعل لأصحابه فلسفة خاصة تغاير فلسفة الآخرين ، وهو لا يلتزم قيماً فنية صارمة تعزل شعراءه

(١) قسا كل من العقاد وطه حسين فى فقد بعض ما ظهر من دواوين فكتب العقاد عن ديوان ناجى ، وكتب طه حسين عن ديوان على محمود طه ، ثم عن ديوان ناجى . وكانت كل الكتابات عنيفة ومجرحة ومشوبة باعتبارات سياسية وشخصية سوف تتضح فى آخر هذا الفصل . وهى اعتبارات ليست غريبة على الطابع العام للفترة وهو طابع الصراع الذى لعبت الحزبية فيه أهم الأدوار .

تماماً عن قيم غيرهم من محافظين ومجددين ، وإنما هو يختار لمحسن ما رأى في الاتجاهات السابقة ، ويفيد من الآداب الغربية ، ويمزج بين هذه وتلك ، ويضيف إليها كثيراً من الخلق والإبداع ، مما يشكل له مجموعة من الخصائص الفنية المشتركة التي تجعل منه اتجاهًا مميزاً بين اتجاهات الشعر ، لكنها لا تصل به إلى مستوى المدرسة الفنية ذات الأسس الفلسفية المحددة والقيم الفنية الفريدة .

على أن من بين أعلام هذا الاتجاه أنفسهم من نفى تقيد هذا الاتجاه بمذهب معين ؛ فأحمد زكي أبوشادي يرى أن رفاقه من أصحاب هذا الاتجاه آمنوا بالرمزية والسريالية والرومانسية والواقعية وغيرها ، على درجات شتى ، وإن ندر بينهم من اقتصر في شعره على مذهب واحد من هذه المذاهب ^(١) . وقد سمى الاتجاه مع ذلك مدرسة . وليس من شك في أن مثل هذه التسمية - بعد ما قرره هو نفسه - فيها كثير من التجوز .

وتلك الخصائص الفنية المشتركة التي يتسم بها هذا الاتجاه ، منها ما يتصل بالموضوعات الشعرية وطبيعة التجارب ، ومنها ما يتصل بالأسلوب الفني وطريقة الأداء ، ومنها ما يرتبط بالألفاظ والمعجم الشعري ، ومنها ما يرجع إلى الأوزان والقالب الموسيقي .

(١) خصائصه المتصلة بالموضوعات وطبيعة التجارب :

أما خصائص هذا الاتجاه المتصلة بالموضوعات ، وطبيعة التجارب الشعرية ، ففي مقدمتها الاهتمام بموضوع الحب والمرأة . وقد كان شعراء هذا الاتجاه يتخذون من الحب ملاذاً يفرون إليه من عذاب الحياة ، وعزاء يعوضون به ظلم الدهر ، وهرق يسمون عليه فوق العالم الأرضي . ومن ذلك قول ناجي :

هوى كالسحر صيرني أرى بقريحة الشهب
وطهرني وبصرني ومزق مغلق الحجب

* * *

(١) انظر : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجي ج ١ ص ٢٣٦ .

سموتُ كأنني أمضي إلى رب يناديني
فلا قلبي من الأرض ولا جسدي من الطين

* * *

سموت ودق إحساسي وجزت عوالم البشر
نسيت ضغائن الناس غفرت إساءة القد (١)

ومن ذلك أيضاً قول أبي شادى :

أماناً أيها الحب سلاماً أيها الآسى
أتيت إليك مشفقاً فراراً من أذى الناس
حنانك أيها الداعي فأنت مليك أنفاسي
فررت وحولاً الدنيا تحارب كل إحساسي (٢)

وكان بعض الشعراء يكلف بالمرأة روحاً ووجداً وعذاباً ، وبعضهم يهيم بها جسدياً ومتعة ونعيمًا . ومن النوع الأول إبراهيم ناجي والهمشري ، ومن النوع الثانى على محمود طه وصالح جودت . يقول ناجي واصفاً لصاحبه بعض ما يعانى من وحدة وجوى ، وخداع وهم وخيبة أمل :

كم مرة يا حبيبي والليل يغشى البرايا
أهيم وحدى وما فى الظلام شاك سوايا
أصير الدمع لحناً وأجعل الشعر نايًا
يشدو ويشدو حزيناً مردداً شكوايا
مستعطفاً من طوينا على هواه الطوايا
حتى يابوح خيال عرفته فى صبايا
يدنو إلى وتدنو من نغره شفتايا
إذا بجلمي تلاشى واستيقظت عينايا
ورحت أصغى وأصغى لم ألف إلا صدايا (٣)

(١) انظر : ديوان ناجي « قصيدة صلاة الحشب » ص ٢٦٣ .

(٢) انظر : أطياف الربيع لأحمد زكى أبى شادى ص ٢٩ « قصيدة الفنان » .

(٣) انظر : ديوان ناجي ص ٣٤٨ (قصيدة الناي المحترق) .

ويقول صالح جودت معبراً لصاحبه عن الظمأ الذي يعانيه ، واللهفة إلى
الرى الذى يطمع فيه :

أجلُ ظمآنُ يا ليلي وماء الحب فى نهرك
خذي فى ذراعيك وضميني إلى صدرك
دعيني أشرب النور الذى ينساب فى شعرك
وروى لهفة الظمأ ن بالقبلة من ثغرك
هينى ليلة أتمل باليلالى من خمرك^(١)

ومع هذا كان شعراء هذا الاتجاه يجلون المرأة وبكبرونها ، وكانوا يغفرون
زلاتها ويلتمسون الأعذار لآثامها ، حتى ولو كانت ممن فرضت عليهن الظروف
القاسية أن يحيين حياة الليل ، أو يخضن خوضاً فى الوحل .

فهذا على محمود طه يقول عن مغنية دخل مخدعها ذات مساء :

فصت فى عتابها : كيف لم نندُ ربما برّحت بك الأترأُ
إن أسأنا إليه فالיום نجزيك بما ذقته رضى وسماح
ولك الليلة التى جمعتنا فاغتنمها حتى يلوح الصباح
قلت : حسبي من الربيع شذاه ولعيني زهره اللماح
نحن طير الخيال والحسن روض كلنا فيه بلبل صداح
بليت فى هواه منا قلوب وأصابت خاودها الأرواح^(٢)

وهذا إبراهيم ناجى يقول لراقصة رآها فى مرقص ذات ليلة ، ثم جمعتهما
لقاء فى الليلة التالية :

لا تكتفى فى الصدر أسراراً وتحدثى كيف الأسى شاء
أنا لا أرى إنمأ ولا عارا لكن أرى امرأة وبأساء

* * *

(١) انظر : ديوان صالح جودت ص ٨٠ .

(٢) انظر : الملاح التائه لعلى محمود طه ص ٤١ - ٤٢ (قصيدة مخدع مغنية) .

أفديك باكية وجازعة قد لفها في ثوبه الغسق
ودعتها شمساً مودعة ذهبت وعندی الجرح والشفق

* * *

تمضي وتجهل كيف أكبرها إذ تختفي في حالك الظلم
روحاً إذا أئمت يطهرها ناران ؛ نار الصبر والألم^(١)

بل هذا صالح جودت يصف تجربة له مع بنى ، هزته مأساتها فأنسته
كل ما لجسدها من مفاتن ، وكل ما يمكن أن يثير من رغبات ، وراح يدافع
عنها وينتصف لها ، ويحمل المجتمع الظالم كل ما يتناثر حولها من آثام :

وقفتُ بالباب في ثوب رقيق
ثم قالت : مرحباً يا مرحباً
بأخي اللذات أهلاً بالعشيق
قلت : لا أبغى متاعاً ليس لي
جنبيه ، ما أنا إلا صديق
خبريني يا ابنتي أنت التي
لقيت في خلدوها ألنى عشيق
هل وجدت الرفق فيهم ساعة
هل وجدت الطاهر القلب الرفيق
يا إلهي ، كيف أعددت لها
بعد دنياها عذاباً ؟ هل تطيق ؟
أشقى الدهر يشقى بعسده وهو بالرحمة في الأخرى خليق!!^(٢)

وأخيراً هذا محمود حسن إسماعيل^(٣) يقول على لسان واحدة من بائعات

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٢٧٠ - ٢٨١ (قصيدة قلب راقصة) .

(٢) انظر : ديوان صالح جودت ص ١٨ - ٢٣ .

(٣) ولد ببلدة النخيلة بمحافظة أسيوط ، واتجه في دراسته وجهة عربية إسلامية ، حتى تخرج في دار العلوم سنة ١٩٣٦ ، وقد نبغ في الشعر نبوغاً مبكراً ، حتى أصدر ديوانه الأول « أغاني الكوخ » وهو طالب سنة ١٩٣٥ . ثم تتابعت دواوينه : « هكذا أغنى » ، و « أين المقر » ، و « نار وأصفاد » و « قاب قوسين » ، و « لا بد » ، و « التائهون » ، و « صلاة ورفض » . . . وقد تدرج في الوظائف الحكومية ، من محرر بالمجمع اللغوي إلى أن أصبح المستشار الثقافي لهيئة الإذاعة . وقال جائزة الدولة في الشعر سنة ١٩٦٥ . اقرأ عن فنه الشعري : المقال الذي كتبه المؤلف بمجلة الشعر ، يونيه ١٩٦٥ وقرأ عنه أيضاً في : الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور - الحلقة الثالثة ص ١٠٠ .

الهورى ، محملاً إثمها للدنيا القاسية الظالمة ، وللبشر الآثمين المخادعين :

وهاً على دنياى ما صنعت بالحسن فى كنف الصبا الفانى
فتكت بعصمته ولو عدلت فتكت بقلب الآثم الجانى

* * *

سرق الأثيم قداسى ومضى ومضيت أندب حظى الكابى
حيرى أروم القبر لى عوضاً عن خسة الدنيا وأوصابى

* * *

ويقال فى حكم الورى سقطت ونعم ، ولكن من خداعكم
لولا أذى الإنسان ما حملت إثم الهورى عذراء بيتكم^(١)

ومن أهم الموضوعات التى غنى بها شعراء هذا الاتجاه أيضاً ، موضوع الطبيعة ، فكلهم قد أحب الطبيعة وعشقها ، بل منهم من حاول أن يمتزج بها ويدوب فيها . وقد كانت الطبيعة عندهم كذلك مهرياً يلوذون بصفاته من كدر الحياة ، ويغسلون فى طهره ما يصيبهم من رجس العيش ، ويجدون فى راحته متنفساً لما يعانون من ضيق وتأزم . كل هذا بما يخلعونه عليها من خيال مجنح ، هو الذى يجعل لحديثهم عن الطبيعة قيمة ابتداعية^(٢) . . يقول أبو شادى عن الطبيعة :

يا طريق الحزين عرّج على الغر س وسر بينه بروحى وحسى
يا صميم الحقول سرّ بي وخذنى من وجود وهبته كل يأس
فى جوار المياه تجرى فتروى قبل رى الغراس قابى ونفسى
فى جوار النبات يخفق من خفى ويفضى بهمسه مثل همسى
يا طريق الحزين ما عالم النسا س لمثلى ، فليس مثلى بإنسى
أنا بعض من الوجود الذى يأ بى وجوداً على فساد ورجس^(٣)

(١) انظر : أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ص ٦٧ - ٧١ قصيدة « دمة بنى » .

(٢) انظر : Romantism : Laseelles Abercrombie P. 50.

(٣) انظر : عودة الراعى لأحمد زكى أبى شادى ص ٢٨٣ (قصيدة فى الطريق الحزين) .

ويقول ناجي مخاطباً البحر من قصيدة له بعنوان «خواطر الغروب» :
 قلت للبحر إذ وقفت مساءً كم أطلت الوقوف والإصغاء
 وجعلت النسيم زاداً لروحي وشربت الظلال والأضواء
 أنت عات ونحن حرب الليالي مزقتنا وصيرتنا هباء
 وعجيب إليك يعمت وجهي إذ ملئت الحياة والأحياء
 أبتغي عندك التأسي ما تملك ردّاً وما تجيب نداء^(١)

ويقول محمود حسن إسماعيل من قصيدته « الناي الأخضر » راسماً صورة
 حية من المرح والنشوة ، التي تملأ وجدانه ببعض مظاهر الطبيعة البسيطة ،
 وكأنه يستعيف بها عما حرم من مرح ونشوة في دنيا الناس :

زمارتي في الحقول قد صدحت فكدت من فرحتي أطيّر بها
 الجدى في مرتعى يراقصها والنحل في ربوق يجاوبها
 والضوء من نشوة بنغمتها قد مال في رداة يلاعبها
 رنا لها من جفون سوسنة فكاد من سكرة يخاطبها
 نفخت في نايتها فطربنى وراح في عزلي يداعبها
 سكران من بهجة الربيع بلا خمر به رقرقت سواكها^(٢)

ويقول الصيرفي مناجياً « شجرة عارية » ، يمتزج بها ، ويبيها أحزانه ،
 ويقارن بين حظها وحظه :

أنا أنت لكن خبريني أترى أعرد إلى ربيعي
 ترويك أمطار الشتاء إذا ارتويت من الدموع

* * *

أنا أنت منفرد يحيط بي السكون بلا سمير
 لكن تحيط بك الطيور ركهك الماضى الزهير

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٤١ (قصيدة خواطر الغروب) .

(٢) انظر : أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ص ١٢٠ - ١٢١ قصيدة (الناي الأخضر)
 الذي أراد به عود البرسيم .

وتحط فوقك تطلب الذكرى وتهجرنى طيورى
ولسوف يرتد الربيع فخبيرنى عن ربيعى^(١)

ويقول الصيرفى أيضاً عن « جدول » ، واصفاً هدوءه ثم ثورته ، مشيراً
بذلك إلى حالته النفسية ، حتى كأنه هو الجدول نفسه ، وليس ذلك إلا لإحساسه
بالاتحاد به والفناء فيه :

يسير فى ضفتيه الجمال كلحن على شفتى غانيه
منابعه من جنان الحياة على تلعات الهوى الساميه

* * *

تفانيتُ فيه كأغنية مضى فى الأثير صداها الجميل
وذبت على ضفتيه كما تذوب الرغائب فى المستحيل

* * *

وفى ليلة كاكتئاب الحريف جرى جدول كالدم النازف
تهب الأعاصير فى وحشة على صدره الخافق الواجف

* * *

هدوءك يا جدولى أين ولى وهمسك يا جدولى أين راح
أعد للضفاف ترانيمها ورجع لها أغنيات المراح^(٢)

ومن أبرز الموضوعات والتجارب الشعرية التى عاجلها شعراء هذا الاتجاه :
الحنين إلى مواطن الذكريات ، والهروب إليها فى لهفة حزينة وتعطش مُر ،
وذلك فراراً من الحاضر المؤلم والواقع المنفر . . ومواطن الذكريات عندهم
كثيراً ما تكون مرابع للطبيعة ، أو مدارج للحب ، أو مسارح قد لعب الحب
عليها أدواره بين أحضان الطبيعة .

يقول الهمشرى فى « النارنجة الذابلة » . جامعاً حولها أعذب ذكريات صباه ،
وأجمل أيام حديثه ، بكل ما فيها من نقاء وظهر وصفاء :

(١) انظر : الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٥٣ قصيدة (الشجرة العارية) .

(٢) انظر : (مجلة أبولو المجلد الثانى ص ١١٢) .

كانت لنا عند السياج شجيرة أَلَفَ الغنَاءَ بظَلِّها الزَّرْزُورُ
 طفق الربيعُ يزورها مستخفياً ويفيض منها في الحديقة نور
 حتى إذا حل الصباح تنفست فيها الزهور وزقزق العصفور
 وسرى إلى أرض الحديقة كلها نبأ الربيع وركبه المسحور
 كانت لنا ياليتها دامت لنا أو دام يهتف فوقها الزرزور

* * *

قد كنت أجلس صوبها في شرفي أو كنت أرقب في الضحى زرزورها
 متهللاً يَغشِي نوافذَ غرقي يسمو زَرْزَرُ في وكار سقيفتي
 فإذا رآني طار في أغنيّة يبضاء واستوفى غصون شجبرتي
 كانت لنا ياليتها دامت لنا أو دام يهتف فوقها الزرزور (١)

وكثيراً ما كان هذا الهروب إلى مواطن الذكريات يصاب بخيبة الأمل
 ويصطدم بالواقع المرير الذي يضاعف الحسرة ويزيد مما يحس به الشاعر من
 مرارة . يقول ناجي في دار أحبابه ، مجسماً فجيعته حين عاد إليها وهي مهد
 أعذب ذكرياته فوجدها قد تغيرت وحال فيها كل شيء :

هذه الكعبة كنا طائفها والمصلين صباحاً ومساءً
 كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

* * *

دارُ أحلامى وحبي لقيننا في جمود مثلما تلقى الحديد
 أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد

* * *

رفرف القلب بجني كالذبيح وأنا أهتف يا قلبي اتند
 فيجيب الدمع والماضى الحريح لمَ عندنا ؟ ليت أنا لم نعد

* * *

أين ناديك وأين السمرُ أين أهلك بساطاً وندامى
كلما أرسلت عيني تنظر وثب الدمع إلى عيني، وغاماً^(١)

ويقول الهمشري في قرينته ، وكان قد أمل أن يكون في العودة إليها
مهرباً لروحه المعذب ، وملاً لقلبه الجريح ، ولكنه اكتشف أنه انتقل إليها
بأعباء نفسه وعذاب روحه وجراحات قلبه ، وبكل ما حملته الدنيا من
أوجاع ؛ فانعكس كل هذا على جمال القرية فجعلها شاهدة ، واختلط
بصفو الطبيعة فيها فكدرها ، وكانت خيبة الأمل ، واصطدام الذكريات
الحلوة بالواقع المرير :

رجعت إليك اليوم من بعد غربتي وفي النفس آلام تفيض ثوائرُ
أتيت لألقى في ظلالك راحة فيهدأ قلبي وهو لهفان حائر
ولكن بلا جدوى ، أتيت فلم أجد سوى قفرة أشباحها تتكاثر
وقد نسجت أيدى الشتاء سياجها عليها ، وأسوار الظلام تحاصر^(٢)

ومن أبرز الموضوعات والتجارب الشعرية التي اهتم بها شعراء هذا الاتجاه
أيضاً ، موضوع الشكوى ؛ فهم كثيراً ما يفضون بأحزانهم ويصورون
آلامهم ، التي تكون أحياناً واضحة الأسباب مبررة ، وأحياناً أخرى غامضة
غائمة مجهولة المصدر ، حتى لنرى الواحد منهم وكأنه يحزن لمجرد الحزن
ويشكو لمجرد الشكوى ، أو كأنه يجد في الحزن متعة ، أو في الألم لذة ،
كما يجد في الشكاية تعبيراً عن متعة الحزن ولذة الألم ، ولعل ذلك لاعتقادهم -
ككل الرومانتيكيين- أن الألم يطهر النفس والحزن يسمو بالروح ، أو لاعتقادهم
أن الألم من سمات الحساسين والحزن من صفات الواعين الشاعرين^(٣) .. يقول

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٣٩ . (قصيدة العودة) ، وانظر : الشعر المصري بعد شوق
الحلقة الثانية ص ٥٩ وما بعدها .

(٢) الروائع ج ١ ص ٢٨ .

(٣) انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٢٦ وما بعدها ، والشعر المصري
بعد شوق للدكتور محمد مندور الحلقة الثالثة ص ٤ .

على محمود طه متحدثاً عن شقائه وأرقه وفزعه وحيرته ، ومرجعاً كل مآسيه
إلى أن الأرض مهد الشر منذ الأزل :

شقيُّ أجنّته الدياجي السوادفُ سليب رقاد أرقته المخاوفُ
تراجى به ليل كأن سواده به الأرض غرقى والنجوم كواسف
هي الأرض مهد الشر من قبل خلقنا ومن قبل أن دبت عليها الزواحف
غذتها الضحايا بالجسوم فأخصبت وأترعها سيل من الدم جارف
ولى قصة يُشجى القلوب حديثها ويعجز عن تصويرها اليوم واصف
ألا إن لي قلباً طعيناً تحوطه عصائب تنزرو من دمي ولفائف^(١)

ويقول الهمشري ، متحدثاً عن وحدته وعذابه ، وضمايح أمله ومرارة يأسه ،
ويتعلل أخيراً بخلود الشعر ومجد الفن :

جلست على الصخر الوحيد وحيدا وأرسلت طرفي في الفضاء شريدا
وكفكفت دمعاً لا يكفكف غربه وواسيت قلباً في الضلوع عميدا
أرى صفحة الآمال قد ضاق أفقها ولاح على اليأس البعيد مديدا
لقد عشت في دنيا الخيال معذبا فياليب شعري هل أموت سعيدا

* * *

لقد كنت في الدنيا جمالا يزيناها بما شاده شعري على هذه الدنيا
خاستقت لروحي سحرها لا غيرها ومن أجلها أقضى ومن أجلها أحيا
إذا ذبل النارنج عاش عبيره وكان له في الوهم من نفحه محيا
ويخلد بعد البدر في الفكر رونق يغذى خيال الشعر والحب والوحيا^(٢)

ويقول ناجي شاكياً ما يعاني في وحدته من هواتف الذكريات الحزينة ،
وأشباح الأمانى الخائبة :

يا وحدي جئتُ كي أنسى وهأنذا مازلت أسمع أصداء وأصواتا
مهما تصاممتُ عنها فهى هاتفة يا أيها الطارب المسكين هيها

(١) انظر : « الملاح التائه » لعلي محمود طه ص ١٧٦ - ١٧٩ (قصيدة الطريد) .

(٢) انظر : الروائع ج ١ ص ٢٦ - ٢٧ (قصيدة تأملات) .

جَسَرْتُ عَلَى الْأَمَانِي مِنْ مَجَاهِلِهَا وَجُمُتْ ذِكْرٌ قَدْ كُنْ أَشْتَاتَا
مَا أَسْخَفَ الْوَحْدَةَ الْكُبْرَى وَأَضْيَعَهَا إِذَا الْهَوَاتِفُ قَدْ أَرْجَعْنَ مَا فَاتَا
بَعَثَ مَا كَانَ مَطْوِيًّا بِمَرْقَدِهِ وَلَمْ يَزَلْ إِلَى أَنْ هَبَ مَا مَاتَا
تَلَفْتَ الْقَلْبَ مَطْعُونًا بِوَحْدَتِهِ وَأَيْنَ وَحْدَتُهُ بَاتَتْ كَمَا بَاتَا
حَتَّى إِذَا لَمْ يَجِدْ رِيًّا وَلَا شَبْعًا أَفْضَى إِلَى الْأَمَلِ الْمَطْعُونِ فَاقْتَاتَا (١)

وكان بعض شعراء هذا الاتجاه تصل به الشكوى أحيانا إلى حد رفض الحياة وتمنى الموت ، ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل بعد أن أطال الشكوى في قصيدته « مقبرة الحى » :

يَا شَاكِي اَلْهَمْ لَأَيَّامِهِ لَقَدْ شَكُوْتَ الْبَغْيَ لِلْبَاغِيَةِ
أَقْصِرْ عَنِ الشَّكْوَى إِلَيْهَا فَمَا دُنْيَاكَ إِلَّا حَيَاةً غَاوِيَةً
إِهَابَهَا يَغْرِى فِي نَابِهَا لَمَنْ تَمَسَّ الْوَحْزَةُ الْقَاضِيَةَ
دَهْرَ لَهْ فِي بَطْشِهِ لَذَّةً كَالْوَحْشِ يَغْرِى مَهْجَةَ الثَّائِغِيَةِ
غَبْنِ مِنَ الْأَيَّامِ لَا رَحْمَةَ تُحْنِي وَلَا صَبْرَ عَلَى الْعَادِيَةِ
وَلَا فَنَاءً عَاجِلَ أَشْتَهَى فِي وَرْدِهِ الرَّاحَةَ مِمَّا بِيَهُ (٢)

ومن الموضوعات التي اهتم بها بعض شعراء هذا الاتجاه — بعد الحب والطبيعة والحنين والشكوى — موضوع تصوير البؤس ، وإبراز بعض الجوانب المظلمة في المجتمع . فقد عنى بعض الشعراء بتصوير تعاسة الريف وشقاء الفلاح ، كما عنوا بإبراز مأساة بعض ضحايا المجتمع كالمشردين ، البغى . وكان أكثر الاهتمام في هذا الشعر الاجتماعي موجهاً إلى الريف وما يعاني من تخلف وفقر ، وإلى الفلاح وما يقاسى من ظلم وقهر حتى لقد كتب أبو شادي عديداً من القصائد في الريف والفلاح (٣) ، بل كتب محمود حسن إسماعيل

(١) انظر : ديوان ناجي ص ١٠٢ (قصيدة أصوات الوحدة) .

(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثاني ص ٥٩٣ (قصيدة مقبرة الحى) .

(٣) جمع محمد عبد الغفور قصائد أبي شادي التي من هذا القبيل في ديوان باسم « الريف في شعر أبي شادي » . وفيه قصائد ، مثل : عابد الريف ، الفلاح ، راعي الغنم ، حياة الريف الفلاحين ، كوخ الريف ، آلام الريف .

ديواناً كاملاً سماه « أغاني الكوخ »^(١) ، وجعل محوره القرية وساكنيها ، وقصد — فيما قصد — تعميق الإحساس بالريف ومأساته ، وبالفلاح والظلم الاجتماعي الواقع عليه . . يقول أبو شادي عن الفلاح الذي سماه « أميرنا الصعلوك » ، محملاً المجتمع لثمن تخلفه ، بل مجاهرأ بأن المجتمع سيظل مجرمأ حتى ينصف الفلاح المظلوم :

هو ذلك الفلاح يا قومي الذي يحيا حياة سوام ورغام
وهو الذي لولاه ما ارتفعت لنا رأس ولا كنا من الأقسام
إنا جميعأ مجرمون إزاءه حتى يخلص من هوى الإجرام
حتى ينال حقوقه في عيشة خلصت من الأدان والأسقام^(٢)

ويقول محمود حسن إسماعيل ، جاعلا من بكاء الساقية رمزأ لبكاء نفسه ومن الثور المغمض العين ، الذي يدور والنير على كتفيه والسوط يلهب ظهره ، رمزأ لهذا الفلاح الكادح المعب ، الذي أغمض الجهل عيونه ، وأثقل الذل كاهله ، وألهب العذاب ظهره ، تمامأ كهذا الثور الذي تنوح عليه الساقية أو تنوح عليه نفس الشاعر :

ها عيون دأعات البكا بمدمع كالسيل في رفده
دؤوبة الشكوى على راسف في الذل مفجوع على جده
دارت به البلوى فما راعه إلا عماء غال من رشده
أعمى رماه البين في دارة لم يدر نحس الخطو من سعده
شدت جبال الذل في رأسه وفست صرف الرق في كيده
منادح الضجة في أذنه ومكعب السوط على جلده
والسائق الأبله لايشنى عن ضربه العاني وعن كيده
يتلو على آذانه سورة من قسوة السيد على عبده^(٣)

وبالإضافة إلى أن هذا الموضوع من موضوعات الشعر لم يكن شائعاً

(١) كان هذا أول ديوان للشاعر . وقد صدر سنة ١٩٣٤ .

(٢) انظر : الشفق الباكي لأحمد زكي أبي شادي ص ٨٣٢ .

(٣) انظر : أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل قصيدة القيامة الخزينة ص ٤٤ - ٤٧ .

بين كل شعراء هذا الاتجاه ، قد كان كذلك يعالج في جو « رومانسى » غالباً وبطريقة رمزية أحياناً ، وكان الجو الرومانسى يختلط بحب الشاعر للطبيعة وإيثاره لحياة الريف ، ويوشك أن يشيع الرضا عن تلك الحياة ، ولا يدعو إلى الثورة عليها بالقدر الواجب . كما كانت الملامح الرمزية تحجب المضمون ، وتبتعد بالهدف ، وتكاد تفقد الشعر جانبه الاجتماعى الرائع . وكل ذلك كان نتيجة لغلبة الطابع « الرومانسى » على شعراء هذا الاتجاه ، وميلهم إلى استخدام بعض الوسائل الرمزية كما سنرى ، ثم كان نتيجة أيضاً لعدم اكتمال الوعى بوظيفة الشعر والأدب عموماً وكونه يجب أن يكون هادفاً — قبل كل شئ — إلى تطوير الحياة والارتفاع بها إلى مستوى أفضل .

ومن الموضوعات التى التفت إليها بعض شعراء هذا الاتجاه — بعد كل ما مضى — موضوع التأمل . وهذا التأمل كان يتجه إلى حقائق الكون بلمحة الصوفى حيناً ، كما كان يرمقها بعين المتفلسف حيناً آخر . ولكن كل التأملات كان يغلب عليها . الجيشان العاطفى — المتسق مع طبيعة هذا الاتجاه — لا الطابع الذهنى الذى كان يطغى على شعر أمثال شكرى والعقاد والمازنى ، ممن سُمى اتجاههم — لذلك — « بالاتجاه التجديدى الذهنى » .

ومن الحقائق التى كان يتأملها بعض شعراء هذا الاتجاه « الابتداعى العاطفى » بجيشان عاطفة : حقائق الله والناس ، والخير والشر ، والخلود والفناء ، والحياة والموت وما إلى ذلك . ومن نماذج هذا الشعر التأملى ، قول الصيرفى من قصيدة بعنوان « الحيارى » مناجياً الله عز وجل ، ومعبراً عن حيرة الإنسان إزاء سره :

قد سبحنا بالفكر عندك يارب فتاهت أرواحنا فى سمائك
وشدونا ما قد شدونا ولكن ضاع هذا جميعه فى فضائك
وعرفنا من الخيال معانيه وغابت عنا معانى جلائك
وسمعناك فى الضمائر توحى ما يهز القلوب من إيحائك
فجهلناه واستمعنا إلى ما يملأ الجو من صفير هوائك

ورأيتك في الظلام مضيئاً فمشينا به حيارى ضيائك
ورأيتك في الجمال ولكن لم تقدر لنا حياة الملائك
أنت قدرت أن نعيش حيارى والحيارى هنا ضحايا قضائك^(١)

ومن نماذج هذا الشعر التأملى أيضاً قول إبراهيم ناجي من قصيدة بعنوان
« الحياة » ، مبيناً كيف يضل الإنسان إذا تأملها ، حتى ليستوى جهله وعلمه ،
لأن حقيقته أنه صغير مغرور :

جلست يوماً حين حلّ المساءُ وقد مضى يومى بلا مؤنس
أربحُ أقداما وهت من عياءُ وأرقب العالم من مجلسي

* * *

أرقبه يا كدّ هذا الرقيبُ في طيب الكون وفي باطله
وما يبالي ذا الخضم العجيب بناظر يرقب في ساحله

* * *

سيّان ما أجهل أو أعلمُ من غامض الليل ولغز النهار
سيستمر المسرح الأعظمُ روايةً طالت وأين الستار

* * *

عميتُ بالدنيا وأسرارها وما احتياى في صموت الرمال
أنشد في رائع أنوارها رشداً فما أغنم إلا الضلال

* * *

يارب غفرانك إنا صغار ندب في الأرض ديب الغرور
نسحب في الدنيا ذيول الصغار والشيب تأديب لنا والقبور^(٢)

ومن نماذج هذا الشعر التأملى كذلك ، قول صالح جودت من قصيدة
بعنوان « أكذوبة الموت » يتحدث فيها عن خلود الروح ، ويصل من ذلك
إلى استمرار حياة الإنسان برغم انتقاله من هذه الدنيا :

(١) الألبان الضائعة لحسن كامل الصيرفي ص ٢٩ (قصيدة الحيارى) .

(٢) انظر : ديوان ناجي ص ١٨٥ - ١٨٧ (قصيدة الحياة) .

قد حُرِّتُ في الموت وفي أمره
وكلما سألتُ عنه امرأ
والروح إما حلَّ في غيره
فليمَّ يقول الناس مات امرؤ
أليس في القبر حياة امرئ
فكيف قالوا إنه ميت
وليس بَعْدَ رحلتيه سوى
وما زواه الله من سرِّه
أجابني : والله لم أدره
أو أثر الإخلاق في بئره
إن هاجر الدنيا إلى قبره
تطول بالمرء إلى حشره
من يوم أن غيَّب عن دهره
جديد عيش دَبَّ في إثره (١)

وأخيراً من هذا الشعر التأملی ، هذه القصيدة الجريئة التي تعالج تجربة الشك وتجعل الموت هو العصا التي ترفع في وجه العباد فتحملهم على الإيمان . وفيها يحكي صالح جودت قصة راهب تمرد على حياة العبادة ، بل كفر بالله والآخرة وراح يغري الكاهن برأيه ، حتى خدعه واستماله ، وقبيل أن يترك الدير إلى الدنيا ومتعها ، هبط ملك الموت ليقبض روح الراهب ، فلم يكن منه إلا الإسراع إلى التوبة ، والاعتراف بالله واليوم الآخر . . . يقول صالح جودت من تلك القصيدة على لسان الراهب :

خلني يا كاهن الدير إلى
نصرة الأيام أجتاز الفقار
أنت أفنيئت شبابي راحلاً
لم أميز فيه ليلاً من نهار
أجلالٌ في صلاتي نحوه
أو وقار ؟ مالمثلي والرقار
أ إلى النار إذا عفتُ التقى
إنها أهون من طول اضطبار

ثم يمضي الشاعر متحدثاً على لسان الراهب باسطقاً أسباب شكه ، ومصرحاً بجوانب تمرده ، إلى أن يقول على لسانه ، حين هبط عليه ملك الموت فتاب وأناب :

ياملاك الموت آمنت بسلطان الإله
أيها الكاهن قدني لمحاريب الصلاة

(١) انظر : ديوان صالح جودت ص ٨٢ - ٨٦ .

فإله النكون يدعوني إلى غير الحياه
خلني أفنى الهنيئات البقايا في هواه

* * *

ياملاك الموت إن قابلت رب العالمين
قل له قد جاءك الراهب مصدوع اليمين
لا بساً في موقف الذل مسوح النادمين
فلقد علمته بالموت ما معنى اليقين^(١)

ومثل هذا اللون من الشعر التأملى المثير للشكوك ، والمسبب للانفعالات
غير الحميدة ، مؤاخذ من معظم النقاد ، وإن كان بعضهم يرى أن من حق
الأديب أن يعبر عن أى انفعال . ويقول هذا البعض : إن على الباحثين
عن الانفعالات المسعدة أن يتلمسوها في الأخلاقيات والدينيات^(٢).

هذا ، وقد كان شعراء هذا الاتجاه يتعدون — في فترة ظهوره —
عن الشعر السياسى وعن شعر المناسبات بصفة عامة ، وذلك باستثناء أحمد
زكى أبى شادى ، الذى كان يهتم بالموضوعات السياسية والوطنية والقومية
منذ وقت مبكر ، حتى لقد أظهر ديواناً كاملاً باسم « مصريات » ، وحتى
حشد في ديوانه الشفق الباكي قصائد عن : « اضطهاد الرأى العام » و « مصر
للحضارة » و « عصابة النيل » و « المؤتمر الوطنى » و « الطيار المصرى » و « بيت
الأمة » و « الزعيم » و عن « الكرامة القومية » و « دار ابن لقمان » و « كارثة
دمشق » وعن الأمير عبد الكريم الخطاطبى الذى سماه « الأسير » .

لكن بعد سنوات من ظهور هذا الاتجاه ، أخذ شعراؤه يدنون قليلاً
من الموضوعات السياسية والوطنية والقومية ، بل أخذوا يخوضون بشعرهم
بعض المناسبات التى كانت من أهم مجالات الشعراء المحافظين .
ف نجد لإبراهيم ناجى بعض القصائد الوطنية في « مصر » و « يوم الشباب »

(١) انظر : ديوان صالح جودت قصيدة « الراهب المتسرد » ص ١١٣ - ١٣٩ .

Poetry and Contemplation : G. R. Hamilton. P. 152.

(٢)

و « الشهيد الجراحى » الذى سقط برصاص الإنجليز سنة ١٩٣٥ . كما نجد له قصائد فى مدح أنطون الجميل ، وهسوق أباطة ، وعزيز أباطة ، وعبد الحميد عبد الحق ، وإبراهيم عبد الهادى ، والدكتو على إبراهيم ، والدكتور زكى مبارك ، والفنان سامى الشوا (١) ، وأخيراً نجد له قصائد فى المناسبات التى كانت تتلمسها « جماعة أدباء العروبة » . وبعض هذه القصائد يصل إلى حد الفكاهة والحديث عن بعض الأمور التافهة (٢) .

ونجد لعللى محمود طه بعض القصائد الوطنية والقومية ، كقصائد : « على النيل » و « مصر » و « عودة المحارب » ، وكقصائد « يوم فلسطين » و « شهيد ميسلون » و « بطل الريف » و « الأمير المجاهد » (٣) . كما نجد له قصائد فى بعض المناسبات العربية والمحلية ، كقصيدته فى تحية زعماء العروبة بمناسبة اجتماعهم فى القاهرة سنة ١٩٤٤ لتكوين الجامعة العربية ، وكقصيدته فى رثاء جبرائيل تقلا صاحب الأهرام (٤) .

(١) اقرأ قصائد المناسبات فى ديوان ناجى ص ٤٩ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨١ ، ٨٣ ، ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٠٦ ، ٢٣٩ ، ٢٥٢ ، ٢٦٤ ، ٢٧٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٩٦ ، ٣٠٣ .

(٢) كانت جماعة أدباء العروبة جماعة أدبية معظمها من الشعراء ، وكان يرأسها الأستاذ الدسوق أباطة ، الذى كان يحب الشعر والشعراء ، وكانت هذه الجماعة تقيم مهرجانات شعرية فى القاهرة والأقاليم وتتلص لتلك المهرجانات المناسبات الرسمية وغير الرسمية . وكانت بعض لقاءات هذه الجماعة فى دار الدسوق أباطة ، وكان للشعراء فى هذه اللقاءات أشعار تخرج كثيراً عن معدن الشعر الحق ورسالته الكريمة . انظر : ديوان ناجى ص ٢٠٦ .

(٣) هذه القصائد فى ديوان « شرق وغرب » الصادر سنة ١٩٤٧ .

(٤) هاتان القصيدتان فى ديوان « الشوق العائد » الصادر سنة ١٩٤٤ .

وكان له فى ديوانه الأول « الملاح التائه » قصائد مثل : « الأجنحة المحترقة » ، وهى فى طيارين مصريين احترقت طائرتهم فى سماء فرنسا ، ومثل « إلى سيد درويش » و « الملك البطل » ، وهى فى الملك المراقى فيصل الأول . ومثل « قبر شاعر » وهى فى الشاعر المهجرى فوزى المعلوف . ومثل « حافظ إبراهيم » و « شوق » و « عدلى يكن » .

ونجد كذلك لمحمود حسن إسماعيل قصائد عديدة في مناسبات وطنية وقومية مختلفة ، كما نراه يمدح ويرثى ، حتى ليمثل المدح والثناء قسماً بارزاً من بعض دواوينه (١) .

وبرغم كل ذلك ، قد ظل شعراء هذا الاتجاه أقل من غيرهم من الشعراء اهتماماً بالشعر الوطني والقوى ، وبشعر المناسبات على وجه العموم . وبقيت الموضوعات الغالبة على شعرهم هي تلك الموضوعات المتصلة بالحب والطبيعة والحنين والشكوى والتأمل ، وما إلى ذلك مما سلف عنه الحديث . وقد كانوا يتفاوتون - بطبيعة الحال - في التعلق ببعض هذه الموضوعات أكثر من بعضها الآخر ؛ فناجى أكثر من شعر الحب المعذب المحروم ، وعلى طه أكثر من شعر الحب المانح المعطاء ، والهمشري أكثر من شعر الطبيعة والحنين ، والصيرفي أكثر من شعر الشكوى والتأمل ، ومحمود حسن إسماعيل أكثر من شعر الطبيعة والريف . وهكذا .

(ب) خصائصه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء :

وأما خصائص هذا الاتجاه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء ، فأساسها الطلاقة البيانية ، والحرية التعبيرية (٢) ، بحيث تستعمل اللغة استعمالاً جديداً أو شبه جديد ، في استخدام الألفاظ ودلالاتها ، ووضع الصفات من موصوفاتها ، ثم في التوسع الكبير في المجازات والابتكار المبدع في الصور ، وأخيراً في تفضيل معجم شعري خاص ، مؤثر من الكلمات ما كان ذا موسيقى معينة ، ومن التعابير ما كان ذا إيحاعات خاصة . وهذه الجوانب المتصلة بالأسلوب وطريقة الأداء ، هي أهم ما يتضح فيه عنصر الابتداع ، الذي هو أحد ركني هذا الاتجاه .

(١) انظر : ديوان هكذا أغنى على سبيل المثال .

(٢) انظر : ما قاله أبو شادي عن مدرسة أبولو والتحرر الفني والطلاقة البيانية في مجلة أدبي

سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٧ .

وما قاله ناجي عن مدرسة أبولو وطلاقة الفن في ديوان أطياف الربيع لأبي شادي ص (ن) .

أما تلك الخصائص القائمة على هذا الأساس ، فأولاها التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة ، إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة ، لا عن طريق الخجاز القديم المعتمد على العلاقات التي ذكرها البلاغيون ، وإنما عن طريق مجاز جديد معتمد على تراسل الحواس ، بحيث يستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم ، ويستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع ، وهكذا . ومن هنا يتحدثون عن نغمة النغم ، أو بياض اللحن ، أو تعطر الأغنية ، كما يتحدثون عن العطر القمري ، أو الأريج الناعم ، أو العبير المنعوم . ومن ذلك قول الهمشري مخاطباً « النارنجة الذابلة » :

خَسَفَتْ جَفُونِي ذَكْرِيَّاتٍ حَاوَةً مِنْ عَطَرِكَ الْقَمَرِي وَالنَّغْمِ الْوَضِي
فَانْسَابَ مِنْكَ عَلَى كَلِيلِ مَشَاعِرِي يَنْبُوعُ لَحْنٍ فِي الْخِيَالِ مَفْضُضٍ
وَهَفْتَ عَلَيْكَ الرُّوحَ مِنْ وَادِي الْأَسَى لَتَعْبَ مِنْ خَمَرِ الْأَرِيحِ الْأَبْيَضِ (١)

فالشاعر في البيت الأول يستعمل للعطر - وهو مشموم - صفة القمرية المفيدة للإشراق ، وشأنها أن تستعمل للمنظور . كما يستعمل للنغم - وهو مسموع - صفة الوضاعة ، وشأنها أن تستعمل كذلك للمنظور .

وهو في البيت الثاني يستعمل كلمة ينبوع مع اللحن ، وشأنها أن تستعمل مع الماء ونحوه ، ثم يجعل هذا اللحن مفضضاً ، كما تجعل الأشياء التي تدرك بالعين لا بالأذن .

ثم هو في البيت الثالث يعطي الأريج - وهو من المشمومات - صفة البياض التي من شأنها أن تكون للمرثيات .

ومثل هذا الاستعمال كثير عند شعراء هذا الاتجاه وبخاصة عند الهمشري الذي كان أكثرهم إبداعاً فيه .

ومصدر هذه الخاصة التعبيرية عندهم ، التأثير بالشعراء الرمزيين ، الذين كانت هذه الخاصة من أبرز سمات أسلوبهم ، والذين اتصل رواد هذا الاتجاه

(١) انظر : الروائع ص ١٣ .

بشعرهم وعرفوا تلك الخاصة عندهم فنقلوها بمهارة إلى اتجاههم . فقد كان إبراهيم ناجي مثلاً على صلة بشعر « بودلير » الشاعر الرمزي الفرنسي ، وقد ترجم له « أزهار الشر » . كذلك كان على محمود طه على صلة بشعر « بودلير » وقد ذكره هو والشاعر الفرنسي الرمزي « فرلين » في كتابه « أرواح شاردة »^(١) .

و « بودلير » هو القائل : « إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب^(٢) » أى أن لونا خاصاً قد يحدث في النفس أثراً مشابهاً للأثر الذي يحدثه صوت معين أو عطر بذاته . وبهذا يكون بين الحواس تجاوب وتراسل ، بحيث تتلقى حاسة معطى حاسة أخرى^(٣) . وبناء عليه إذا أحس شاعر أن نغماً معيناً يحدث في نفسه أثراً مشابهاً لما تحدثه الوضاعة ، فلا بأس عليه إذا قال عن هذا النغم : إنه نغم وضىء . وإذا أحس للحن معين تأثيراً أشبه بتأثير ملمس الحرير ، فلا ضير عليه إذا قال عن هذا اللحن : إنه لحن ناعم . وكل ذلك بناء على وحدة الأثر النفسى للشيء المستعمل له اللفظ منقولاً ، والشيء الذى كان يستعمل له فى الأصل ، وليس بناء على الجامع الكلى الذى يشترك فيه المشبه والمشبّه به فى البلاغة التقليدية ، ولا بناء على أية علاقة أخرى من تلك العلاقات التى يذكرها البلاغيون فى باب المجاز^(٤) .

ويفسر الشاعر الهمشبرى الأساس الفنى للتعبير الرمزي فى مثل « السكون المشمس » بقوله : « إننا عندما نجلس فى بستان ساكن رأد الضحى ، ترسم فى عقولنا صور متفاوتة لهذه الساعة التى مرت بنا ، فإذا استعرضنا صورة ملازمة

(١) انظر : أرواح شاردة لملى محمود طه ص ٧ ، ص ٣٠ .

(٢) قال ذلك فى قصيدة مشهورة له اسمها « العلاقات » Correspondance . وانظر : الشعر المصرى بعد شوقي لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢٢ ، وانظر : الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون كرم غطاس ص ٤٤ ، ٩٢ .

(٣) انظر : الرمزية ص ٤٥ .

(٤) انظر : الشعر المصرى بعد شوقي لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢١ - ٢٣ .

لهذا السكون ، وهي الشمس ، فلم لا يكون السكون مشمساً^(١) ؟ ! » . وكأن
الهمشري يضع أساساً ثانياً لظاهرة تراسل الحواس ، إلى جانب الأساس الأول
الذي هو وحدة الأثر النفسى . أما هذا الأساس الثانى فهو الملازمة الخارجية
بين الشئ الذى يستعمل له اللفظ بعد نقله ، والشئ الذى كان يستعمل له
اللفظ قبل النقل .

وقد أثارت هذه الخاصة التعبيرية ثائرة كثير من المحافظين ، فأكثروا
من اتهام مستخدميها بالهذيان والخلط والخروج على العرف اللغوى . والحق
أن هذا الاستخدام ليس لا ضرباً من المجاز ولكن مع شئ من التوسع ؛
فإذا كان أساس المجاز هو علاقة بين شيئين كالمشابهة فى الاستعارة مثلاً ، فإن
أساس هذا اللون من الاستعمال ، هو وحدة الأثر النفسى ، أو الملازمة
الخارجية بين شيئين . وهذا الاستعمال — كالمجاز التقليدى — سبيل من
سبل توسيع اللغة وإثرائها ومرونتها وحيوية تعبيرها وتجديدها . وهو — من
الناحية الفنية — وسيلة إلى نقل الحالة النفسية بدقة أكثر ورهافة أشد ،
حيث يكون اللفظ المنقول أدق تعبيراً وأرهف أداءً فى حالة نفسية معينة ،
لارتباطه بموقف يتلازم فيه شيان ، أو لوحدة الأثر النفسى بين الشئ المنقول
له اللفظ والشئ المنقول منه^(٢) .

والخاصة الثانية من خصائص هذا الاتجاه فى الأسلوب وطريقة الأداء ،
هى التجسيم ، أى تحويل المعنويات من مجالها التجريدى إلى مجال آخر حسى ،
ثم بث الحياة فيها أحياناً وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك . برغم ما فى
عملية التجسيم وحدها من صعوبة أدركها النقاد^(٣) .

يقول ناجى فى معاودة ذكريات حب قديم :

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول عدد يونيه سنة ١٩٣٢ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢٠ - ٢٣ .

(٣) انظر : A. Premir of literary Criticism : Hollingworth, p. 22 .

ذوت الصبابة وانطوت وفرغت من آلامها
عادت إلى الذكريات بحشدها وزحامها^(١)

فالصبابة - وهي تجريدية - يجعلها الشاعر تذوي كالنبات ، وتنطوي
كالبساط . والذكريات - وهي من المجردات - تعود بتجسيم الشاعر في
احتشاد وازدحام . كأنها أشياء مجسمة أو كائنات حية وليست معاني مجردة .

ويقول ناجي أيضاً في الغد وما يزحمه من ظنون وهواجس :
إنَّ غداً هوة لناظرها تكاد فيها الظنون ترتعدُ
أُطِلُّ في عمقها أسائلها أفيك أنخي خياله الأبد ؟^(٢)

فالغد - وهو من المجردات - يحسمه الشاعر في صورة هوة ، والظنون -
وهي من المعاني التجريدية أيضاً - يحسمها الشاعر ، بل يهبها الحياة
ويجعلها ترتعد . والأبد - وهو تجريدي كذلك - يحسمه الشاعر حتى ليجعل
له خيالاً يختبئ في هوة الغد .

والخاصة الثالثة من الخصائص الأسلوبية لهذا الاتجاه وطريقته في الأداء،
هي التشخيص ، أي منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان ، حتى ليتصور شعراء
هذا الاتجاه ما ليس بإنساناً وكأنه إنسان يحس إحساسه ، ويفكر تفكيره
ويفعل أفعاله . . . ومن ذلك قول الهمشري :

فنسيم المساء يسرق عطراً من رياض سحيفة في الخيال -

* * *

صَوَّرَ المغرب الذكي رباها فهي تحكي مدينة الأحلام -

* * *

ووراء السياج زهرة فل غازلها أشعة في المساء -

* * *

إنَّ هذى الأزهار تحلم في الليل وعطر النارج خلف السياج -

* * *

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٢٨٢ (قصيدة رسالة محترقة) .

(٢) انظر : ديوان ناجي ص ١٥٣ (قصيدة الغريب) .

والندى والظلال تنعس في الماء ، وهذا الشعاع خلف الغمام^(١)

فالشاعر يجعل النسيم لصاً ظريفاً، يسرق العطر من رياض سحيفة في الخيال ، كما يجعل المغرب مصوراً ذكياً ترسم ألوانه لوحة الربا ، ثم يجعل أشعة المساء محبا غزلا ، وزهرة الفل حبيبتة التي يوجه إليها هذا الغزل . وأخيراً يجعل الأزهار تحلم في الليل ، والندى والظلال تنعس في الماء . وكل هذا بسبب منح الشاعر الحياة الإنسانية لهذه المظاهر الطبيعية ، واعتبارها - في تصويره - كالبشر في إحساسهم وتفكيرهم وأفعالهم .

بل إن خاصة التشخيص ومنح الحياة الإنسانية ، لا تقتصر على المحسوسات ، وإنما تتجاوزها إلى المجردات . ومن ذلك قول ناجي وقد عاد إلى بيت أحباب فوجده قد تغير :

والبلى أبصرته رأى العيان^٢ ويداه تنسجان العنكبوت^٣
صحت : يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حتى لا يموت

* * *

كل شيء من سرور وحزن^٤ واللبالي من بهيج وشجي^٥
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج^(٦)

فاللبلى - وهو معنى تجرايدى - لا يجسمه الشاعر فحسب ، ولا يخلع عليه الحياة فقط ، وإنما يمنحه حياة إنسانية ويشخصه ، حتى ليراه ويداه تنسجان العنكبوت . . وكذلك الزمن والوحدة - وهما معنيان مجردان - يمنحهما الشاعر حياة البشر ، حتى يكون للزمن وقع أقدام ، وللوحدة صوت خطى ، وهما يحوسان خلال بيت الأحباب المهجور .

والخاصة الرابعة من خواص هذا الاتجاه المتصلة بالأسلوب وطريقة الأداء، هي التجريد ، وتحويل المحسوسات من المجال المادى الذى هو طبيعتها ، إلى

(١) انظر : الروائع ج ١ ص ١٧ - ١٨ .

(٢) انظر : ديوان ناجي ص ٤٠ (قصيدة العودة) .

مجال معنوى هو من خلق الشاعر . وهذه الخاصة عكس الخاصة السابقة وأقل منها استعمالاً ، ولكنها من سمات التعبير الشعرى عند شعراء هذا الاتجاه أيضاً . ومن نماذجها قول محمود حسن إسماعيل فى شمعته غرفته :

كانها والدجج يلهو بها أمنية فى يأسها فانيه ^(١)

وقول عبد الحميد الديب فى بائس فنان :

كانه حكمة المجنون يرسلها من غير قصد فلا تصغى لها أذن
ثيابه كأمانيه ممزقة كأنها - وهو حى - فوقه كفن
هو الهدى صرفتكم عنه محنته إن العزيز مهين حين يمتحن ^(٢)

فالشمعة - والظلام يلهو بها - أمنية فانية عند الشاعر الأول . والبائس حكمة مجنون ، وثيابه أمان ممزقة ، وهو هدى صرفت الناس عنه محنته ، عند الشاعر الثانى .

والخاصة الخامسة من خصائص أسلوب هذا الاتجاه وطريقة تعبيره ، هى التعاطف مع الأشياء ، الذى يصل أحيانا إلى حد الامتزاج بها أو الحلول فيها والتفكير من خلالها ^(٣) . فالشاعر لا يكتفى بخلق الحياة على الشئ غير الحى ، ولا يقف عند منح الإنسانية لما ليس بإنسان ، ولا يقنع بإقامة مشاركة وجدانية بينه وبين الأشياء ، وإنما يتجاوز ذلك كله إلى جعل الشئ يفكر بدلا منه ، ويحس نيابة عنه ، ويعبر عما يريد هو أن يوحى إليه . ومن ذلك قول الهمشرى فى « النارنجة الذابلة » :

وهنا تحركت الشجيرة فى أسمى وبكى الربيع خيالها المهجور
وتذكرت عهد الصبا فتأوهت وكأنها بيد الأسى طنبور
وتذكرت أيام يرشف نورها ريق الضحى ويزورها الزرور ^(٤)

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٥٩٣ (قصيدة مقبرة الحى) .

(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٢٤ .

(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة ٣ ص ١٥ .

(٤) انظر : الروائع ج ١ ص ١٣ - ١٤ .

فالواقع أن الشاعر هو الذى تحرك فى أسى وبكى خياله على الربيع ، وهو الذى تذكر عهد الصبا فأرسل الآهات على أيام النور والوضاءة والطلاقة والتغريد ، نعم هو الشاعر الذى فعل كل هذا ، ولكنه حل فى الشجرة أو اتحد بها ، فجعلها تحس ما يحس وتشعر بما يشعر ، وتعبّر عما يريد أن يعبر عنه (١) .

ولعل من ذلك أيضاً قول الصيرفى عن «عقب السيجارة» :
 فى الأرض ملقاة مُدَهَّبَةٌ هذى البقية من سجاتها
 منبودة كانت مقربة من ثغرها تَفَنَّى لسلوتها

* * *

كانت تؤانسها فتخلق من موج الدخان عوالم شتى
 كانت تؤانسها فتبعث من قبر الحياة حوادثاً موتى

* * *

فرمت بها يا سوء ما يلقى مَنْ عَزَّ يوماً مِنْ هوى الغيد
 يفنى الفؤاد هوى وما أشقى قلباً يضحى فوق جلمود (٢)

فعقب السيجارة من شأنه أن يلقى ، وألا يصان فى متحف ، ولكنها ليست سيجارة عادية ، إنها سيجارة امتزج بها الشاعر وفكر من خلالها ، أو ربط بين مأساته ومأساتها ، فجعلها تحس بما أحس به ، حين نبذته الحبيبة وطرحته ، بعد أن كان المؤنس الذى يخلق لها عوالم شتى ، ويبعث حولها الحوادث الموتى . ولهذا الامتزاج بين الشاعر والسيجارة ، كانت صرخته من أجل هذا «العقب» الملقى على الأرض ، أو من أجل نفسه الممثلة فى هذا «العقب» : «يا سوء ما يلقى من عز يوماً فى هوى الغيد» «وما أشقى قلباً يضحى فوق جلمود» .

والخاصة السادسة من خصائص هذا الاتجاه المتصلة بالأسلوب الفنى

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ص ١٥ - ١٦ .

(٢) انظر : الألمان الفاضلة لحسن كامل الصيرفى ص ٥٤ - ٥٥ .

وطريقة الأداء الشعري ، هي خاصة التعبير بالصورة . فالغالب على شعراء هذا الاتجاه هو عدم التعبير المباشر عن الأفكار والعواطف والأحاسيس ، وإنما التعبير عنها من خلال صور شعرية ، وهذه الصور تكون حيناً صوراً جزئية تؤلف لتجسيم الفكرة ، أو لتعميق الإحساس بالعاطفة ، كقول أبي شادى فى ملاحه حسناء :

هيفاء ينبض بالملاحه جسمها فترى الحياه من الثياب تُطيل ^(١)

وكقول ناجى فى عذاب محبوبه له :

كمْ تقلبتْ على خنجره لا الهوى مال ولا الجفن غفا ^(٢)

وتكون الصورة أحياناً أخرى صورة كلية تمثل مشهداً حياً خارجياً ، أو جواً نفسياً داخلياً، وهذا المشهد أو ذاك الجو يؤلف من صور جزئية تتأزر لتشكّل الصورة الكلية . وصور شعراء هذا الاتجاه تمتزج فيها الحقيقة بالخيال غالباً ، فهى تتخذ نقطة انطلاق من الواقع ، ثم تضم إليها إضافات خلاقة من خيال الشاعر ، لتؤلف فى النهاية شيئاً جديداً مبتدعاً ^(٣) . وقد تعتمد الصورة على الخيال فقط ، ولكنه الخيال المستمد من الواقع كثيراً من عناصره . ومن أمثلة صورهم التى تمثل مشهداً خارجياً حسيّاً وتمتزج فيها الحقيقة بالخيال ، قول الهمشرى فى قريته وقد لفها المساء :

وقد نسجت أيدى الشتاء سياجها	عليها ، وأسوار الظلام تحاصرُ
لقد رنقت عين النهار وأسدت	ضفائرها فوق المروج الدياجر
وقد نخرج الخفاش يهمس فى الدجى	ودبت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجميز تصرخ بومة	على صوت هير فى الدجى يتشاجر
وفى فترات ينبح الكلب عابسا	يجأوبه ذئب من الحقل نخادر ^(٤)

(١) انظر : الشفق الباكي لأحمد زكى أبى شادى ص ٨٢٢ (قصيدة غادة البحر) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٠ (قصيدة الأطلال) .

(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوق الحلقة ٣ ص ١٤ .

(٤) انظر : الروائع ج ١ ص ٢٨ - ٢٩ .

فهذه الصورة الكلية تتألف من صور جزئية عديدة ، تجمع بين المرى والمسموع والساكن والمتحرك ؛ فهناك النهار ترقق عينه للنوم ، وهناك الدياتجر تسدل ضفائرها على المروج ، وهناك الخفاش يهمس في الظلام ، والهوام النوافر تدب على الشط ، وهناك البومة تطير من الجميز صارخة ، على صوت هرّ يتشاجر في الدجى ، وخلال هذا كله ينبح كلب عابس ، ويعوى ذئب وسنان .

وليس يبعد أن تكون تلك الصورة رمزاً لجو الشاعر النفسى ، وما فيه خلال رسم تلك الصورة من قنم وكآبة وتشاؤم وإعوال ^(١) .

ومن الصور الكلية التى تصور حالة نفسية داخلية ، وتعتمد أساساً على الخيال المستمد من الواقع كثيراً من عناصره ؛ قول ناجى عن لحظة إحساس بداعى الجسد ، وقد انتابه هو وصاحبته مرة فى ساعة لقاء وشوق :

ومن الشوق رسول بيننا ونديم قدم الكأس لنا
وسقانا فانتفضنا لحظة لتراب آدمى مسنا ^(٢)

فالواقع أنه لم يكن فى الخارج الحسى رسول يسعى بين الشاعر وصاحبته ، أو نديم يقدم لهما كأساً ، وهما لم يتعرضا لهبوب تراب من أى نوع يصيبهما بالانتفاض ؛ وإنما هى صورة خيالية محضة يستمد خيالها بعض عناصره من الواقع لتعبر عن جو نفسى داخلى ، هو ما أحس به الشاعر فى تجربته تلك .

هذا وقد كان التعبير بالصورة عند أصحاب هذا الاتجاه يتسم بالتوفيق غالباً ؛ وذلك حين تتضح الصور وتتأزر لتحقيق الوحدة . وفى بعض الأحيان كان يخفق التعبير بالصور لعدم تحقق الوضوح الكافى ، أو لعدم التأزر بينها أو للسببين معاً ^(٣) .

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوق الحلقة ٣ ص ١٤ .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٣ (قصيدة الأطلال) .

(٣) عن عوامل نجاح الصورة الشعرية أو إخفاقها يمكن أن يقرأ :

والخاصة السابعة من خصائص هذا الاتجاه المتعلقة بالأسلوب ، وطريقة الأداء ، هي الميل إلى استخدام التعابير الرامزة ، التي يغلفها ستر من الضباب الخفيف ، أو يغشيها جز من الإبهام اللطيف ، فيحول بينها وبين الدلالة المحددة المباشرة . فهي لا تعطى مدلولاً وضعياً أو مجازياً دقيقاً ، وإنما تثير في النفس أحلاماً ورؤى وأحاسيس مبهمه ، تنتقل بها إلى أودية خيالية بعيدة ، تبعث بها ذكريات قديمة ، أو تخلق فيها علاقات بين أشياء تبدو غريبة .. ومن تلك التعابير : « اللهب المقدس » و « الشاطيء المجهول » و « وادي الجن » و « شاطيء الأعراف » و « حجب الغيب » و « نهر النسيان » و « بحر العدم » و « عروس البحر » . . فتعبير « اللهب المقدس » مثلاً يحمل المرء على أجنحة الخيال إلى معابد الوثنيين ، وهم يوقدون نيرانهم ويقومون بعباداتهم في حرارة ذاهلة وإخلاص ساذج . فحين يعبر بهذا التعبير عن نار الحب مثلاً ، فإنه يلقى على هذا الحب لوناً من القداسة ، ويقربه من العبادة الحارة الذاهلة والإخلاص الفطري . . وتعبير « الشاطيء المجهول » حين يذكر في مجال خبط الإنسان نحو مصيره الغامض ، فإنه يثير في النفس مشاعر اصطخاب الحياة وتلاطمها ، حتى كأنها محيط تنتهي أمواجه إلى شاطيء غامض رهيب لا يدري ما يخبأه وراءه . وهكذا يمكن أن يقال في بقية هذه التعابير (١) .

وقد أدت الخصائص السابقة ، كخاصة التوسع في المجاز بناء على وحدة الأثر النفسى ، وكخاصة تجسيم المعنويات ، وخلع الحياة الإنسانية على مالميس بإنسان ، وكخاصة استخدام التعابير الرامزة — أدت تلك الخصائص إلى خاصة ثامنة من خصائص الأداء الشعري لهذا الاتجاه ، وتلك الخاصة هي التجديد في الوصف . فشعراء هذا الاتجاه يكثرون من الأوصاف الجديدة ، التي لم يعرفها الاستعمال اللغوى ، ولم يألّفها التراث الشعري . فالمرأة مثلاً ليست شمساً أو قمراً ،

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول عدد يونية سنة ١٩٣٣ (مقال للهمشري) ص ١٠٤ .
وبما بعدها . وانظر : الرمزية والأدب العربي الحديث لأنطون غطاس كرم ص ٨٠ ، وانظر : الأدب
ومذاهبه لمحمد مندور ص ٨٢ وما بعدها .

وليست غصناً أو رُثماً ، وإنما هي كما قال ناجي في بعض حباته :
 أين من عيني حبيب ساحر فيه نبل وجلال وحياء
 واثق الخطوة يمشي ملكاً ظالم الحسن شهى الكبرياء
 عبق السحر كأنفاس الربى ساهم الطرف كأحلام المساء
 مشرق الطلعة في منطقته لغة النور وتعبير السماء^(١)

فنحن نرى المرأة هنا نبيلة : وجليلة ، وحيدة . ونخطوتها واثقة ، وحسنا ظالم وكبرياءها شهى ، كما أن سحرها عبق ، وطرفها ساهم وطلعتها مشرقة ، ومنطقها مضى وطار ، لأن فيه لغة النور وتعبير السماء . وليس من شك في أن جل هذه الأوصاف جديدة كل الجدة ، تحمل طابع الابتداع المؤكد للطلاقة الفنية والحرية التعبيرية . وهكذا شاعت تلك الأوصاف الجديدة في شعر هذا الاتجاه ، مثل : « الخيال الجنح » و « الجذاف المرح » و « الموجة البرية » و « الزورق المجهد » و « الأسرار الخياري » عند علي محمود طه ، ومثل : « البلب الخيالي » و « المغرب الذكي » و « الحلم الذهبي » و « الدهول الهامد » و « العالم المسحور » عند المهدي مشري ، ومثل : « الطعنة الجنونة » و « الليل الضريع » و « السراب الخئون » و « اللانهاية الخرساء » و « الهوى المجروح » و « الخصر الجائع » عند ناجي . فهذه الأوصاف ليست مما عرف في الاستعمال العربي قبل هؤلاء الشعراء ، وهي لا ترد إلى قياس تأسوه أو نمط سابق ساروا عليه ، وإنما هي مرتبطة - قبل كل شيء - بتلك الروح الابتداعية التي كانت تسيطر على هؤلاء الشعراء ، وتجعلهم يرون الأشياء بعين حرة ، ويحسون الأمور إحساساً مرهفاً ، فهم يؤمنون بتراسل الحواس ، ويلجأون إلى تجسيم المعنويات وتجريد المحسوسات ، وخلع الحياة على ما ليس بحي ، بل منح الإنسانية لما ليس بإنسان ، وهم يؤثرون تعابير لا تحمل دلالة محددة ، بقدر ما تحمل إيحاء ورمزاً ، ولانفيذ معنى دقيقاً ، بقدر ما تثير إحساساً وتخلق جواً . وهذا الإيحاء والرمز ، وذلك

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٣٤٢ (قصيدة الأطلال) .

الإحساس والحو ، هو ما يرونه أصدق في نقل تجاربهم وحالاتهم النفسية إلى قارئهم أو المتلقين عنهم .

والخاصة التاسعة من خصائص هذا الاتجاه التعبيرية ، خاصة تتصل باللفظة المفردة . وهى الإكثار من استعمال الألفاظ المرتبطة بالطبيعة ، والألفاظ المتصلة بالحو الروحى . فشعراء هذا الاتجاه يكثرون من استعمال أسماء المظاهر والمشاهد الطبيعية ، ويكثرون من ذكر الأشياء المرتبطة بالطبيعة على وجه العموم . فهم يكثرون من ذكر ألفاظ كالشفق والأفق ، والشروق والغروب ، والفجر والصباح ، والشعاع والضياء ؛ وكالبحر والعباب ، والموج والغدير ، والحدول والبحيرة ، والشط والصفة ؛ وكالروض والدوح ، والواحة والحقل ، والموج والغاب ، والربوة والصخرة ؛ وكالضباب والظلام ، والغيم والبرق ، والرياح والعواصف ، والنسيم والندى ، والعطر والشذى ، وكالزهر والورد ، والعصفور والبلبل ؛ وكالسفين والزورق ، والشرع والملاح . وما إلى ذلك مما يتصل بعالم الطبيعة .

وشعراء هذا الاتجاه أيضاً يستعملون كثيراً هذه الألفاظ المتصلة بالحياة الدينية أو بالعالم الروحى على وجه العموم ، من مثل : المعبد والمصلى ، والحراب والدير ، ومثل : الصلاة والسجود والتسبيح والخشوع ، ومثل : الراهب والعابد والناسك والخاشع ، ومثل : النبى والملاك والوحى والسماء . وما إلى ذلك من ألفاظ تتصل بالحو الروحى الشفاف .

يقول على محمود طه فى أغنية غزلية ، مستخدماً كثيراً من الألفاظ المتصلة بمعجم الطبيعة :

دنا الليل فهيا الآن ياربة أحلامى

دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام

سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب

تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل
جرى في الضفة الخضراء خلف الماء والظل
تعالى مثله نلهو بلثم الورد والطل
هناك على ربا الوادى لنا مهد من العشب
يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب^(١)

فهنا نجد الليل والدجى ، والماء والأشجار ، والسحب والقمر ، والنيل
والضفة ، والظل والطل ، والورد والعشب ، والربوة والبلبل ؛ وهى من
معجم الطبيعة .

ويقول الهمشرى من قصيدة عاطفية ، جامعاً بين ألفاظ من المعجم الطبيعى
وأخرى من المعجم الروحى :

كنت فجراً وكنتُ فيه ضباباً شاع في أفقه الوضىء فتاها
وهبطتُ الحياة شعلة تقديس وجئت الحياة أنتِ إلها

* * *

أنت لحن مقدس علوى قد تهادى من عالم نورانى
سمعتُ وقَعته السماوى روحى فأفاقت في معبد الأحران

* * *

أنت عطر مجنح شفقى فاوح الروح في نهمود الدهول
قد سرى في الخيال طيب شذاه من زهور في شاطىء مجهول

* * *

أنت ظل مقدس أنت كهف طائفى في ربوة الأحلام
غمر الروح في سكينتها السحر ، فتاهت عن عالم الآلام^(٢)

فهنا نجد الفجر والضباب ، والأفق والضوء ، والعطر والشفق ، والشذى
والزهر ، وكلها من معجم الطبيعة . كما نجد الشعلة والتقديس والإله ، واللحن

(١) انظر : ليالى الملاح الناثق لعل محمود طه ص ٧٤ (قصيدة سيرانادا مصرية) .

(٢) انظر الروائع ج ١ ص ١٩ .

العلوى ، والعالم النوراني ، والوقع السماوى ، والظل المقدس ، والكهف الطائفى . وكلها من المعجم الروحى .

والخاصة العاشرة من خصائص هذا الاتجاه فى التعبير ، خاصة تتصل كذلك باللفظة المفردة . تلك الخاصة هى ، الميل إلى الألفاظ الرشيقة ، ذات الخفة على اللسان وحسن الواقع فى الأذن ، وذات الإمكانيات الموسيقية الصافية الهامسة البعيدة عن الصخب الخطابى والتفاسيح اللغوى ، والبريئة من الجفاف والوعورة اللذين يتنافيان مع لغة الشعر^(١) . وقد يكون بعض هذه الألفاظ مما لا يعطى معنى قيمياً ، أو يزيد الدلالة شيئاً ، بقدر ما تكون له قدرة على خلق جو شعري صاف رفيع ، يخلق فيه الشاعر ومن يتلقون عنه ، فيرون الأشياء مغلفة بكثير من الأثيرية ، أو يرتفع بتلك الأشياء إلى جوه الشعري الصافى ، فيخفف من كثافتها ويمنحها كثيراً من الشفافية والروحية^(٢) . ويمكن أن نجد أوضح صورة لذلك فى شعر على محمود طه ، الذى كان أبرع شعراء هذا الاتجاه فى استخدام الألفاظ الرشيقة المنغومة التى تخلق هذا الجو الشعري المخلق . فى قصيدة الجندول مثلاً نجد حشداً من تلك الألفاظ التى لها رشاقة وفيها طاقة موسيقية كبيرة أولاً ، ولها بعد ذلك قدرة على خلق جو شعري صاف مجنح ، أكثر مما لها من قدرة على أداء معان قيمة أو إضافة دلالات ذات شأن . ومن تلك الألفاظ : «الحبلى» و«عروس» و«حلم» و«خيال» و«عشاق» و«سمار» و«مهد» و«جمال» و«موكب» و«غيد» و«كرنفال» و«جندول» و«كأس» و«كرم» و«خمر» و«راح» و«أقداح» و«عطر» و«مغانى» و«سمات» و«أعطاف» و«لفتات» . وما إلى ذلك من ألفاظ ذات رشاقة وموسيقية وقدرة على خلق الجو الشعري ، بتتابعها ووفرتها واحتشادها ، بكل ماتحمل من نغم حلو وظل موح وإشعاع نفسى ، وراء الدلالات المعجمية

(١) انظر : wolter Raleigh, P. 21.

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٢ ص ٧٩ وما بعدها .

المحددة والمعاني اللغوية الضيقة^(١) .

وقد يضاف إلى تلك الخصائص التعبيرية المتصلة باللفظة المفردة، خاصة استخدام بعض أسماء من « الميثولوجيا » اليونانية أو التاريخ الفرعوني . وهذه الخاصة تتضح عند أحمد زكي أبي شادي، وتبدو كذلك عند علي محمود طه، ولكن بصورة أقل .

فأبو شادي يكثر من ذكر أسماء مثل : (أزوريس) و (أرفيوس) و (إيزيس) و (أخناتون) و (فينوس) ، وأحياناً يبلغ به الإصرار على ذكر بعض تلك الأسماء ، حد تحويرها بما يتلاءم مع الوزن ، ومن ذلك قوله مثلاً عن (فينوس) :

ولو لم يكن « لفينوس » الخلود لزلزلت الأرض زلزالها^(٢)
وقوله ذاكراً « أخناتون » في حديثه عن « نفرتيتي » :

هذي حياة النيل ربة عرشه ومنى « أتون » رشاقة وجلالا^(٣)
وعلى طه يذكر أسماء مثل (سافو) و (تاييس) و (بلميثيس) و (كيوبيد) ، وما إلى ذلك . ومنه قوله في (مخدع مغنية) :

نام في بابه العزيز « كيوبيد » ولكن في كفه المفتاح^(٤)

(ح) خصائصه في موسيقى الشعر :

وأما خصائص هذا الاتجاه في موسيقى الشعر ، فأهمها الاعتماد الكبير على القالب المقطعي ، إلى جانب الاعتماد على القالب الموحد . ومعنى ذلك أن شعراء هذا الاتجاه كانوا — إلى جانب نظمهم القصائد ذات الوزن المطرد والقافية الملزمة — يكتبون من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع ، تختلف قوافيها من

(١) انظر : المصدر السابق ص ٨٠ - ٨١ .

(٢) انظر : ديوان الشفق الباكي لأحمد زكي أبي شادي ص ٧٦٣ (قصيدة الشلال) .

(٣) انظر : مجلة أبولو : المجلد الأول ص ٥٧٧ .

(٤) انظر : الملاح التائه لعل محمود طه ص ٤١ (قصيدة مخدع مغنية) .

مقطع إلى مقطع ، وقد تختلف أوزانها من جزء إلى جزء . فهذا النوع الثانى الذى يسمى القصائد المقطعية كان عندهم لونين ، لون ليس فيه من تنوع إلا فى القافية ، التى تتغير من مقطع إلى مقطع ، كالمزدوج الذى يتألف من أزواج شطرات ، كل زوج على قافية واحدة تخالف بقية القوافى . وكالمربع الذى يتألف من مقاطع ، كل مقطع مكون من بيتين ، أحياناً يكون بين الشطرين الأول والثالث منهما اتفاق فى قافية ، وبين الآخرين اتفاق فى قافية أخرى ، وأحياناً تكون الشطرات الأربع متحدة فى قافية تخالف فيها بقية المقاطع ، وفى بعض الأحيان تتحد ثلاث شطرات فقط فى القافية وهى الشطرات الأولى والثانية والرابعة أما الثالثة فتكون حرة . وكالخمس الذى يتألف من مقاطع ، كل مقطع مكون من خمس شطرات ، تتحد أحياناً فى القافية التى تخالف قافية المقاطع الأخرى فى القصيدة ، وأحياناً أخرى تتحد منها أربع شطرات فى القافية وتختتم بشطرة خامسة ملتزمة فى كل الخواتيم ومتفقة مع قافية الفقرة الأولى . وكالمسط الذى يتألف من مقاطع تختلف قوافيها دون أن تحصر فى أربع أو خمس على أن يختتم كل مقطع بشطر — أو أكثر — يكون على قافية متماثلة فى القصيدة كلها^(١).

ومن أمثلة هذا الشعر المنوع القوافى فى مهارة وتفنن قول ناجى فى «عاصفة روح» وهو من المربع الذى تتفق فيه الشطرة الأولى مع الثالثة ، والثانية مع الرابعة :

أين شط الرجاء يا عباب الموم
ليلتى أنواء ونهارى غيوم

* * *
أعولى يا جراح أسمعى الديان
لا يهيم الرياح زورق غضبان^(٢)

إلى آخر هذه القصيدة التى تمضى هكذا فى تقابل بين كل شطرين من شطرات المقطع الواحد .

(١) انظر : فى هذه الأنواع : موسى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس من ٢٧٧ وما بعدها .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٢٩٩ (قصيدة عاصفة روح) .

ومنه أيضاً قول على محمود طه في « سيرانادا مصرية » وهي من المسمط :
 دنا الليل فهبها الآن ياربة أحلامي
 دعانا ملك الحب إلى محرابه السامي
 تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام
 سرت فرحته في الماء والأشجار والسحب
 تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

* * *

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل
 جرى في الضفة الخضراء خلف الماء والظل
 تعالى مثله نلهو بلثم الورد والفل
 هناك على ربي الوادي لنا مهد من العشب
 يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب^(١)

إلى نهاية هذه القصيدة التي تؤلف من مقاطع خماسية ، ثلاثة الأبيات الأولى من كل على قافية تتغير من مقطع إلى آخر ، والببيتان اللذان يحتم بها المقطع على قافية ملتزمة في القصيدة كلها .

وهذا اللون من القصائد المقطعية يسير في طريق تلك التجديدات التي استحدثت قديماً في العصر العباسي ، ونظم منها كثير من الشعراء العباسيين المحدثين ، حينما أرادوا التجديد في موسيقى الشعر^(٢) .

وأما اللون الثاني من لوني هذا الشعر المقطعي ، فهو اللون الذي يتجاوز التنوع في القافية ، ويصل إلى الوزن نفسه ، وفي هذا اللون نرى شعراء هذا الاتجاه لا يلتزمون وحدة الوزن الشعري ، التي تفرض أن تكون القصيدة كلها من بحر واحد ، وفي حالة واحدة من حالاته — التامة أو المجزوءة أو المشطورة أو المنهوكة — وإنما يتحررون فيجعلون القصيدة على حالات

(١) انظر : ديوان ليلى الملاح الثالث ص ٧٤ .

(٢) انظر : موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٢٧٦ وما بعدها .

مختلفة من حالات البحر ؛ فيكون جزء من الرمل مثلاً في حالته التامة ذات التفاعيل الثلاث ، وجزء آخر من الرمل في حالته المنهوكـة ذات التفعيلة الواحدة ، فتأتى شطرة طويلة وأخرى قصيرة ، وقد يؤلف الشطران بيتاً واحداً من أبيات القصيدة . ومن أمثلة ذلك قول أبي شادى فى إحدى قصائده الغزلية :

جزع الصب وللحزن العميق^١ فى سبيلك
لوعة الدنيا ، فمن هذا يطبق لمثيلك^(١)

إلى آخر هذه القصيدة ، التى يستخدم فيها الشاعر بحر الرمل فى حالتين من حالاته ، الحالة الأولى تعتمد على ثلاث تفعيلات ، والحالة الثانية تعتمد على تفعيلة واحدة ، وقد جعل الأولى لكل الشطرات الأولى من القصيدة ، وجعل الثانية لكل الشطرات الثانية منها .

على أن ذلك التنوع فى موسيقى الشعر لم يكن يقوم عند شعراء هذا الاتجاه على غير أساس ، وإنما كان أساسه هو التزام التماثل بين الأجزاء المتقابلة ، بحيث ينتظم القصيدة تنسيق محدد ، برغم ما فيها من تنوع وتلوين . فالشاعر الذى يجعل أولى الشطرات من ثلاث تفعيلات عليه أن يضع مقابلاً لهذه الشطرة ، وعليه أن يجعل هذا المقابل على نفس الوزن ، فإذا لم تكن الشطرة الثانية هى المقابل المماثل ، كانت الشطرة الأولى من البيت الثانى مثلاً . وإذا كانت الشطرة الثانية من تفعيلة واحدة ، التزم الشاعر أن يجعل لتلك الشطرة مقابلاً مماثلاً فى الوزن أيضاً ، وهكذا . والشاعر الذى يجعل هذه البداية جزءاً أول من مقطع ، ويتبعه بأبيات تختلف فى نغمها عن هذا الجزء ، عليه أن يلتزم ذلك النظام الثنائى فى كل المقاطع بحيث يتحقق التقابل والتماثل ، مع وجود التنوع والتحرر . وقد يصل هذا التنوع والتحرر درجة بالغة تكثر فيها الشطرات المختلفة ، وتتسع خلالها درجة الخلف بين شطرة طويلة

(١) انظر : ديوان زينب ، للدكتور أحمد زكى أبى شادى ص ٣٦ (قصيدة الجزء العادل) .

وأخرى قصيرة ، ولكن ذلك يكون دائماً محكوماً بمبدأ التقابل والتماثل . فكل شطرة لها ما يقابلها ويمثلها ، ويحقق معها تناسقاً وانسجاماً ، بل ضبطاً وإحكاماً ، برغم التنوع الكثير والاختلاف البعيد . ولعل من أوضح نماذج ذلك ، قول الصيرفي في إحدى قصائده العاطفية :

ليتني البسمة تعلقو شفتيك مثلما تعلقو طيور فوق أيلك
تتنزى وهي تشدو في السكون
تختفي حيناً وتبدو في الغصون
فأرى من أين تأتي وتبين
وأرى هل أنت حقاً تيسمين
لى من قلبك أم لا تحفلين
بسلامي وكلامي ؟ ليتني^(١)

وهذا اللون من الشعر المقطعى الذى ينوع الأوزان إلى جانب تنوع القوافي يسير في طريق الموشحات ، التى اخترعها الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) والتى نقلت عنهم إلى المشرق^(٢) ، وازدهرت حيناً بين طائفة من الشعراء المحيدين ، ولكنها ظلت - فى جملتها - دون القصيدة ، بل أهملت أخيراً كقالب موسيقى للشعر ، إلى أن التفت إليها المهجريون ثم شعراء هذا الاتجاه الابتداعى العاطفى ، وأكسبوها جدة بما لهم من أسلوب جديد وأغراض جديدة .

ومن أهم خصائص موسيقى الشعر لهذا الاتجاه كذلك ، الاعتماد على البحور ذات الموسيقى الجياشة المتدفقة ، دون رنين عال أو نبرة خطافية . فهم يميلون - من بين بحور الشعر - إلى الخفيف والرمل والهرج ، وإلى المجزوعات التى تشيع الحركة والخفة والهمس فى نغم الشعر . وهم يقللون من

(١) ديوان قطرات الندى لحسن كامل الصيرفي (مخطوط) عن الشعر المصرى بعد شوقى محمد مندور ص ١١٤ - ١١٥ الحلقة الثانية .

(٢) انظر : الأدب الأندلسي للمؤلف ص ١٥٦ وما بعدها .

البسيط والطويل والوافر ، وما إليها من البحور ذات التفاعيل الكثيرة والنبرة الخطابية والرنين العالى .

وهكذا جدد هؤلاء الشعراء فى موسيقى الشعر ، ولكن تجديداتهم - فى جملتها - لم تكن مبتكرة كتجديداتهم فى الأسلوب وطريقة الأداء ، حيث كانت تجديداتهم فى مجال موسيقى الشعر مبنية على أنماط عربية قديمة ، بعضها قد سبق إليه المشاركة فى العصر العباسى ، وبعضها قد ابتكره الأندلسيون بعد ذلك بقليل . ففضل شعراء الاتجاه الابتداعى العاطفى هو فى التفاتهم إلى هذه الينابيع الثرة للنغم الشعرى - وهى قوالب الموشحات - التى كانت قد أهملت واوشك أن يطمرها الزمن ، برغم أنها تستطيع مد موسيقى الشعر العربى دائماً بما لا يحده من ألحان متنوعة ، تحول دون الرتابة التى قد تترتب على التزام الوزن المضطرب والقافية الملزمة ، كما تحول دون الثرية التى تتبع إهمال الوزن والقافية والتمرد عليهما تماماً .

على أننا إذا أردنا أن نتلمس إضافات شعراء هذا الاتجاه ، إلى هذه القوالب الموسيقية المسبوقة ، فإننا لن نخطئ بعض هذه الإضافات ؛ ففى قالب القصيدة الموحدة نجد بعضهم يستخدم بحوراً قديمة ، ولكن فى صورة لم يألفها الشعر العربى ولم يقرها العروضيون ، كاستخدام بحر فى تفعيلة واحدة من تفاعيله لكل شطرة . ومن ذلك قول أبى شادى فى قصيدة له عن « الأمل » :

يا أمل° يا أمل°

يا هدى من عمل

يا حُلى للبطل

يا قوى فى الجلل^(١)

إلى آخر القصيدة التى تتألف كل شطرة من شطراتها من تفعيلة واحدة هى « فاعلن » . . وكاستخدام بحر فى مجموعة تفاعيله التامة ، دون رضوخ لما يشترط فيها من بعض الحذف الذى لاحظته العروضيون على المأثور من شعر

(١) انظر : ديوان الشفق الباكي لأحمد أبى شادى ص ٨١٩ - ٨٢٠ .

العرب ، كما حدث في تفاعيل الرمل مثلاً ، حيث اشترطوا ألا تؤلّف ست تامة منها بيتاً من الشعر . ولكن بعض الشعراء من السائرين في هذا الاتجاه ، لم يأهبوا بهذا ، ونظموا من الرمل على تفاعيله التامة الست . ونجد نماذج من ذلك عند أبي شادى وعلى محمود طه .

وفي القصيدة المقطعية التي من اللون الأول ، نرى أن بعض الشعراء ، يقطع أحياناً رتبة الوزن المطرد ، بإدخال بعض المقطوعات المخالفة في وزنها لمعظم مقطوعات القصيدة . ويكون ذلك غالباً حين يتغير الموقف النفسى ، أو حين يتغير المتحدث ، أو حين يطرأ تغيير ماعلى السياق يسمح - أو يقتضى - أن تتغير الموسيقى .

ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجى . فقد سارت كلها على مقطوعات رباعية من بحر الرمل بتفاعيله الست ، إلا عدة مقطوعات ذكرها الشاعر قرب ختام القصيدة ، جاعلاً كل شطر منها على تفعيلتين بدلاً من ثلاث ، مع اختلاف بينها كذلك من حيث تمام التفعيلتين أو حذف بعض الأجزاء منهما . فعلى حين نجد الشاعر يمضى فى معظم القصيدة على هذا النحو :

يا فؤادى رحم الله الهوى كان صرحاً من خيال فهوى
اسقنى واشرب على أنغامه وارو عني طالما الدمع روى^(١)

نراه قبيل نهاية القصيدة يقصر الوزن فيقول :

لست أنسى أبدا ساعة فى العُمرِ
تحت ريح صفقت لا رتقاى المطر^(٢)

ويمضى هكذا فى بعض المقاطع التى فيها تغيير للموقف والمتحدث ، ثم يعود إلى الوزن الأصلى حين يعود هو إلى الحديث كما كان فى أول القصيدة . ولذا يحتم القصيدة بنفس النغم الذى بدأها به .

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤١ (قصيدة الأطلال) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٥ (قصيدة الأطلال) .

ومن أمثلة هذا التغيير الذى يدخله الشاعر على وزن القصيدة المقطعية التى من اللون الأول ، ما نجده عند الهمشرى فى قصيدة «النارنجة الذابلة» ، حيث يلجأ صاحبها فى بعض المواطن إلى عدم التزام شكل المقطع الذى سار عليه منذ أول القصيدة ، فهو قد غلب استخدام المقاطع رباعية مسمطة ببيت خامس مكرر تختم به المقطوعة ، ولكنه لم يلتزم ذلك فى كل القصيدة ، بل جعل بعض المقاطع ثنائية على طريقة المزدوج ، وجعل بعضها رباعية بلا تسميط . وهكذا جاءت المقاطع منوعة خلال القصيدة وإن غلب عليها المقطع المسمط ^(١) . وهذا التغيير قد أحدث فى القصيدة حركة وبعد بها كثيراً عن الرتابة . بل حقق بها مرونة الشعور وتنوع الإحساس الذى يوحى به تنوع النغم ^(٢) .

على أن بعض شعراء هذا الاتجاه قد أقدموا على محاولات أكثر جرأة ، وذلك فى السنوات الأولى التى شهدت فكرة التجارب الفنية . ومن تلك المحاولات ، استخدام قالب الشعر المرسل ، الذى لا يلتزم قافية ما ، وإنما يلتزم الوزن فحسب ^(٣) . وكان شكرى قد سبق إلى هذا القالب ، ولكن هذا القالب المرسل لم يصادف نجاحاً عنده ، كما لم يصادف فى محاولات شعراء هذا الاتجاه كذلك . ومن محاولات بعضهم الجريئة ، استعمال أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ، مع التنويع فى الشطرات طويلاً وقصراً ، ومع التحرر من القافية ^(٤) . وهذه المحاولة تشبه من بعض الوجوه بعض محاولات الشعر الحر ، حيث لا يلتزم وحدة

(١) انظر : (الروائع جمع محمد فهمى ص ١٢) .

(٢) انظر : Poetry Direct and Ablique: Tillyard P. 60.

(٣) اقرأ بعض نماذج هذا الشعر لأحمد أبى شادى فى «الشفق الباكي» مثل «ممنون الفيلسوف» ص ٦٢٥ - ٦٣٩ و «إذا» ص ٩٢٣ - ٩٢٥ : والأول مترجمة عن قصة لفولتير ، والثانية مترجمة عن قصيدة لكبلنج .

(٤) اقرأ بعض نماذج لهذا فى : «مختارات وحى العام» لأحمد زكى أبى شادى ص ٤٤ - ٤٥ (قصيدة «مناظرة وحنان») ، وفى «الشفق الباكي» للمؤلف نفسه ص ٥٣٥ ، قصيدة «الفشان» .

البيت كما لا يلتزم القافية . ولكن هذه المحاولة هي الأخرى لم تصادف أى نجاح في شعر أصحاب هذا الاتجاه . ولذا عُدل عنها وعن مثيلاتها الدكتور أحمد زكي أبو شادي ، الذي كان أكثر شعراء هذا الاتجاه جرأة في محاولة التجديد في موسيقى الشعر .

هذه أهم خصائص هذا الاتجاه في الموضوعات والتجارب ، وفي الأسلوب وطريقة الأداء ، ثم في الموسيقى والقالب النغمي .

(د) خصائصه من حيث المضمون :

أما خصائصه من حيث المضمون ، فأولها غلبة الجانب الوجداني على المضمون الشعري ، بحيث تبدو العاطفة أوضح خيط في نسيجه ، أو بحيث تمثل أهم ما عند الشاعر ، وأبرز ما يحاول نقله إلى الآخرين .

والخاصة الثانية هي غلبة طابع الحزن على تلك العاطفة ، بحيث تصدر عن أسى ومرارة حيناً ، وعن يأس واستسلام حيناً ، وتثير الشجن والحزن في كثير من الأحيان .

والخاصة الثالثة هي فردية النزعة بحيث يعبر الشاعر — في الأعم الأغلب — عن أحاسيسه هو ، ويهتم بهيمومه الفردية ولواعجه الذاتية وشؤونه الخاصة على وجه العموم^(١) . ولما التفت الشاعر — في فترة ظهور هذا الاتجاه — إلى أحاسيس الجماعة ، أو اهتم بالأمور الوطنية أو القومية . وحين اهتم بعض الشعراء بتلك الأمور فيما بعد ، كانت دائماً في المحل الثاني .

ونتيجة لهذه النزعة العاطفية الذاتية المنطوية الحزينة ، جاءت دواوين شعراء هذا الاتجاه الأولى ، تحمل عناوين توحى بالانطواء والذاتية ، وتسبح في جو عاطفي حزين . فناجي يسمى ديوانه « من وراء الغمام » ليوحى بأنه شاعر محلق في سماء الشعر ، وأنه بعيد عن الأرض ، ناء عن دنيا الناس ، وأنه

(١) انظر : الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور ، الحلقة الثانية ص ٤ ، ٥ ،
والحلقة الثالثة ص ٤ .

غير مبتهج في هذا التحليق ، وإنما هو وراء غمام من الموم القاتمة ، تجعله يرى كل شيء وقد اكتسب غلالة رمادية ، أو تجعله لا يرى شيئاً على حقيقته ، بعد أن حال الغمام بينه وبين الأشياء .

وعلى محمود طه يسمى ديوانه « الملاح الثائ » ليفهم أنه هارب من الحياة والأحياء ، وأنه يضرب في عوالم شتى من الخيرة والضمايع والوحدة كملاح تاه في بحار لا يعرف لها شط ، ولا يدري لعابرها مصير .

وحسن كامل الصيرفي يجعل ديوانه « الألمان الضائعة » ليدل على بأسه الجاثم وحظه العاثر وحزنه العميق ؛ فأشعاره ألحان ضاعت سدى ، لأنها لم تجد أذنًا مصغية ، والشاعر يعزفها لنفسه في انطوائية ويأس ومرارة .

وأحمد زكي أبو شادي يجعل اسم ديوانه « الشفق الباكي » ليفيد أنه يستلهم جانباً نائياً من الحياة ، وهذا الجانب حزينٌ جريح ، ففيه لون الدم أولاً ، وفيه أحزان البكاء ثانياً ، لأنه شفق وبالك معاً . وفي هذا الجانب تتمثل نفس الشاعر المنطوية الحزينة الباكية الجريحة .

وبرغم أن هذه الزعة الفردية العاطفية المنطوية الحزينة ، كانت تمثل روح الفترة^(١) ، قد كانت أهم ما أخذ على هذا الاتجاه وأبرز ما سبب الهجوم على أصحابه فيما بعد ، فقد لوحظ أن شعراء هذا الاتجاه باتباعهم هذه النزعة الفردية المنطوية ، قد وقفوا سلبين من قضايا عصرهم ومشكلات وطنهم ، وبدلاً من أن يناضلوا بالكلمة المنغومة المجنحة ليحققوا لمجتمعهم ووطنهم حياة أفضل ، أو على الأقل ليحاربوا الظلم الذي جثم على صدره ، راحوا يبكون ويحلمون ، ويهربون إلى أحضان الطبيعة حيناً ، وإلى حنان الحب حيناً آخر ، تاركين وطنهم ومجتمعهم لما فرض عليه من ظلم وتآمر وانتكاس^(٢) .

ويبدو أن المسألة كانت لونها من رد الفعل الشديد ، قابل به هؤلاء

(١) انظر : المصدر السابق الحلقة الثانية ص ٤ .

(٢) انظر : في الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ص ١٨٨ وما بعدها .
تطور الأدب الحديث

الشعراء ما كان عند الشعراء المحافظين من إفراط في الإسهام بالشعر من ميادين النضال دون رعاية — في كثير من الأحيان — لمقتضيات الفن ومتطلبات الشعر ، حتى تحولت قصائد كثيرة إلى خطب منظومة ، بل حتى تورط هذا الاتجاه المحافظ في شعر المناسبات وغرق فيه غرقاً . . أو يبدو أن المسألة كانت عدم نضج في الوعي بوظيفة الشاعر ، وما يجب عليه نحو مجتمعه من التزام بقضاياها ، واتخاذ موقف نضالي في سبيل تحقيق أمانه ، ولتكوينه من حياة أفضل . وليس ببعيد أن يكون الأمران معاً قد سببا هذه النزعة التي نأت بأغلب شعراء هذا الاتجاه عن الارتباط بقضايا مجتمعاتهم ودفعهم دفعاً إلى الهروب من الظلم والقهر والفساد ، بالانطواء والحزن والشكوى ، لا بالمقاومة والتمرد والثورة .

(هـ) أهم مصادر تلك الخصائص :

هذه هي أهم خصائص هذا الاتجاه . وليس من شك في أن كثيراً منها قد أفاده شعراؤه من ثقافتهم الأجنبية التي وصلتهم بنتاج شعراء « الرومانتيكية » الغربيين ، وبخاصة الإنجليز . وقد مضى ما يوضح صلتهم بشعر هؤلاء الشعراء وإعجابهم به ^(١) . وقد تمثل تأثيرهم بهؤلاء « الرومانتيكيين » في أكثر من جانب ، كإهتمام بموضوعي الطبيعة والحب ^(٢) ، والاتجاه إلى موضوع الحنين

(١) انظر : محمد عبد المعطي المشرى لصالح جودت ص ٣١ ، ، وعلى محمود طه للسيد تقى الدين (المقدمة) ص ٦ و (الكتاب) ص ٣٤ ، ٣٥ ، ورائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجه ج ٢ ص ٢٨١ ، ومجلة البعثة الكويتية عدد أبريل سنة ١٩٥٤ ، وانظر : النبروع لأحمد زكي أبي شادي (المقدمة) صفحات : ح ، ط ، ي .

(٢) عن إهتمام الرومانتيكيين بالطبيعة ، انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ١٣٢ وما بعدها . وانظر : الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث لعيسى يوسف بلاطة ص ٥٧ وما بعدها . وعن إهتمامهم بالحب انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ١٤٣ وما بعدها . وانظر : الرومنطيقية لعيسى يوسف بلاطة ص ٦٣ وما بعدها .

إلى مواطن الذكريات^(١) والإكثار من الشكوى وبث الحزن^(٢) ، ثم في النزعة العاطفية المنطوية، والروح الهاربة على أجنحة الخيال^(٣) ، وأخيراً في الثورة على الأساليب المحافظة ، واصطناع أساليب مبتدعة^(٤) .

وليس من شك أيضاً في أن بعض الخصائص الفنية لهذا الاتجاه ، قد أفادها شعراؤه من صلتهم بنتاج الشعراء الرمزيين ، وقد مضى أيضاً ما يوضح أن أعلام هذا الاتجاه « الابتداعي العاطفي » كانوا على صلة بشعر « بودلير » و « فرلين »^(٥) . كذلك كان أحمد زكي أبوشادي يشيد بقيمة بعض الخصائص الرمزية في التعبير . ومن المأثور عنه قوله : « كلما سما الفن كان رمزياً في بلاغته ، لأنه بهذا الرمز يثير التفكير والتأمل ، ويثير عواطف شتى مكنونة ويحيي ذكريات ، ويكون علاقات ذهنية ونفسية متنوعة بين صور الحياة »^(٦) . وكذلك كان الهمشري أيضاً يدرك القيمة الفنية لبعض الوسائل الرمزية ، كالإبهام الرمزي الذي يقول فيه : « إنه أسمى ما يصل إليه الفكر العبقري في نواحي تعبيره »^(٧) .

(١) انظر : الرومانتيكية للدكتور هلال ص ٥٩ وما بعدها ، وانظر : الشعر المصري بعد شوقي لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٧ وما بعدها ، وانظر : الرومانتيكية لعيسى بلاطة ص ٦١ وما بعدها .

(٢) انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٣٦ وما بعدها ، وانظر : مندور الحلقة ٣ ص ٤ .

(٣) انظر : الرومانتيكية لمحمد غنيمي هلال ص ٥٠ وما بعدها ، وانظر : الرومانتيكية لعيسى بلاطة ص ٥٧ وما بعدها .

(٤) انظر : الرومانتيكية لمحمد غنيمي هلال ص ١٥٣ وما بعدها ، وانظر : الرومانتيكية لعيسى بلاطة ص ٧٧ وما بعدها ، وفي الأدب والنقد لمحمد مندور ص ١٠٨ .

(٥) مثل ناجي الذي ترجم أزهار الشر « لبودلير » ومثل علي محمود طه الذي ذكر بودلير وفرلين في « أرواح شاردة » حيث تكلم عن « بول فرلين » في ص ٧ وما بعدها ، وعن « شارل بودلير » في ص ٢٠ وما بعدها .

(٦) انظر : الشفق الباكي لأحمد زكي أبوشادي ص ١٢١١ .

(٧) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول ص ١٢٠٤ (عدد يونيه سنة ١٩٣٣) .

وقد تجلى هذا التأثير بالرمزية في خاصة التوسع في المجاز ، بناء على فكرة تجاوب الحواس التي نبه إليها « بودلير »^(١) . كما تجلى في خاصة استخدام التعابير الموحية ، التي تخلق جواً وتثير خيالاً وتجلب ذكرى ، أكثر مما تؤدي معنى أو تفيد دلالة أو تزيد فكرة^(٢) .

ويمكن أن يضاف إلى مصادر هذه الخصائص الفنية عند بعض شعراء هذا الاتجاه مصدر آخر ، هو الأدب المهجري ، الذي كان في طابعه العام يتسم « بالرومانتيكية » وفي بعض جوانبه يرتبط بالرمزية . ومن ذلك كتب جبران خليل جبران ، التي تتمثل « رومانتيكيتها » في جيشان العاطفة وانطوائية النزعة وغلبة طابع الحزن ، والاهتمام بموضوعي الطبيعة والحب ، كما تمسها الرمزية في العبارات الموحية ، والصور المعبرة عن حالات النفس ، والمخاطبة لمكنون اللاشعور . وقد ظهر النتاج المهجري مبكراً ، وكان بعضه ينشر في مصر في وقت نشأة هذا الاتجاه وظهوره إلى النور ؛ فقد أخذت كتب جبران خليل جبران تظهر منذ سنة ١٩٠٥^(٣) ، وتوافر عدد منها ومن غيرها في الفترة التي يساق عنها الحديث . فكانت رافداً من روافد هذا الاتجاه ، وخاصة بالنسبة لمن لم يكونوا يجيدون لغة أجنبية من الشعراء المتطلعين بحكم نزعتهم التجديدية ، إلى زاد يشعذ ملكاتهم ويشير خيالاتهم ويعطيهم النموذج الذي عليه ينسجون .

ولا يمكن ونحن بصدد الحديث عن مصادر هذا الاتجاه الفنية ، أن ننسى تأثير كل من المحافظين والمجددين السابقين ، حيث أفاد شعراء هذا الاتجاه من حركة الصراع بينهما ، وأخذوا من سمات كل اتجاه أحسنها ، بل أفادوا

(١) انظر : الرمزية والأدب العربي لأنطون غطاس كرم ص ٩٢ ، وانظر : الشعر المصري بعد شوق الحلقة الثالثة ص ٢٢ .

(٢) انظر : الرمزية والأدب العربي لأنطون غطاس كرم ص ٧٦ - ٨٥ ، وانظر : مجلة أبولو عدد يونية سنة ١٩٣٣ ص ٢٢٠ وما بعدها (مقال للمشرى) .

(٣) انظر : أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية لجورج صليح ص ٢٦٦ وما بعدها ط ٣ .

بشكل واضح من كتابات المجددين الثلاثة شكرى والمازنى والعقاد على نحو ما ذكر فى أول هذا الفصل .

وإذا كان رواد هذا الاتجاه قد اعترفوا بتأثرهم بمطران ، واعتزوا بأستاذيته من بين المجددين^(١) ، على حين أغفلوا تأثيرهم « بالاتجاه التجديدى الذهنى » الذى كان يتصدره العقاد ، فليس معنى ذلك أن مطران كان فعلاً أستاذهم فى التجديد ، وأن العقاد وصاحبيه شكرى والمازنى ، لم يكونوا من المؤثرين فى هذا الاتجاه الجديد . فالحق أن أعلام الاتجاه التجديدى الذهنى ، كانوا ذوى تأثير كبير فى هذا « الاتجاه الابتداعى » ، بما لهم من شعر جديد خصب ، وبما لهم أيضاً من كتابات رائدة فى النقد والتبصير بوسائل التجديد فى الشعر ، وربما كان العقاد بشعره الجديد ونقده الرائد ، من أهم المؤثرين فى هؤلاء الشعراء الابتداعيين .

غير أنه يبدو أن هؤلاء الشعراء الابتداعيين كانوا — أيام ظهور اتجاههم — يؤثرون السلامة ويخافون من الخصومات ، ويتبعدون عن التحزب ، لهذا لا ذوا بمطران المحاييد المسالم من بين المجددين ، وأغفلوا العقاد واتجاهه ، لارتباطه بكثير من المعارك والصراعات ، التى لم يشأ هؤلاء الشعراء الجدد أن يمسهم شررها وهم فى أول الطريق^(٢) .

هذا بالإضافة إلى ما كان من صلة قوية بين مطران وأحمد زكى أبى شادى ، تلك الصلة التى ترجع إلى صداقة مطران ووالد الشاعر ، فهذه الصلة القوية والمودة القديمة ، جعلت أبا شادى يكثر من الإشادة بمطران ، وجعلت زملاءه أو مريديه ، يجارونه فى هذه الإشادة ، التى ترجع إلى المحاملة وإلى شخصية مطران أكثر من أى سبب آخر^(٣) .

(١) انظر : « أنداء الفجر » لأحمد زكى أبو شادى ص ١١٠ ، وانظر : « أطياف الربيع » لأحمد زكى أبى شادى « مقدمة ناجى » ص (د) .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ١٥٨ .

(٣) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ١٦٣ وما بعدها وص ٣١٤ ، ٣١٥ .

وبعد ، فلعل مما مضى من خصائص هذا الاتجاه يتضح سر تسميته ، « بالابتداعي العاطفي » ، فهو يقوم أولاً على الابتداع المجاوز حد التجديد في الموضوعات والأساليب ، وهو يقوم ثانياً على نزعة عاطفية تشكل أهم مادته الشعرية ، وتكاد تطغى على ماسواها من محتويات المضمون الشعري . وإذا كان لابد من تشبيه هذا الاتجاه باتجاه غربي ، فهو أشبه بالاتجاه « الرومانتيكي »^(١) الذي نجد فيه أكثر الخصائص التي وجدناها في هذا الاتجاه ، والذي يقوم إلى درجة كبيرة على دعائمي الابتداع والعاطفية . هذا مع تأكيد ما سبق تقريره من أن هذا الاتجاه لا يصل إلى درجة المدرسة الفنية ، لأنه لم يقم أولاً على فلسفة محددة ، ولم يلتزم بمذهب فني خاص ، وقد اعترف بعدم مذهبيته بعض أعلام الاتجاه أنفسهم^(٢) .

(و) ريادة هذا الاتجاه :

هذا وقد درج بعض الباحثين على اعتبار الدكتور أحمد زكي أبي شادي رائد هذا الاتجاه وأستاذ الساترين فيه^(٣) . والحق أن الدكتور أبا شادي كان من أوائل المتحمسين لهذا الاتجاه الجديد ، كما كان أكثر أصحابه تشيعاً له وأخذاً بيد الشبان المتجهين إليه . وقد صنع من أجل ذلك الكثير ، فأصدر مجلة « أبولو » لتتيح لهم فرصة النشر بجانب الشعراء الكبار ، كما ألف « جماعة أبولو » ليعلو فيها صوت هؤلاء الشعراء الشبان ، إلى جانب ما كان يزحم الحياة الأدبية من أصوات . كما ساعد على نشر دواوين هؤلاء الشبان

(١) انظر : الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث لعيسى يوسف بطلاطة القسم الثاني

(الرومنطيقية العربية) .

(٢) انظر : حديث أبي شادي عن ذلك في : رائد الشعر الحديث ج ١ ص ٢٣٦ .

(٣) انظر : الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ٩٠ والحلقة الثانية ص ٣

والحلقة الرابعة ص ٤ . وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٢٥٠ ، ٢٧٢ ، ٢٨٧ ،

٣٠٢ ، ٣١٣ .

الجلدد ، وإذاعة نتائجهم والدفاع عنهم^(١) . إلا أنه مع سبقه وتحمسه ، ومع كل ما كان له من جهود خيرة ، لم يكن أقوى شعراء هذا الاتجاه شاعرية ، ولا أعظمهم فناً ، وإن كان أكثرهم خدمة للاتجاه ، وأغزرهم إنتاجاً بين أصحابه .

وقد اتسم نتاجه الكثير بالعموية والتلقائية ، وعدم التجويد المبني على المراجعة ، فجاء غير محافظ على المستوى الفني المرضي ؛ حيث ارتفع بعضه إلى درجة الشعر الجيد ، وانحط بعضه إلى مهاوى النظم الرديء ، وجاء كثير منه على سطحية في الفكر ، أو ثرية في التعبير ، أو برود في العاطفة^(٢) ؛ مما لا يدفع بصاحبه إلى الصف الأول من بين شعراء هذا الاتجاه . برغم ما نرى من مجاملة بعض رفاقه له ، وحديثهم عنه كرافع لواء الاتجاه الجديد^(٣) .

والحق أنه إذا كان شوق قمة « الاتجاه المحافظ البياني » ، وإذا كان العقاد قمة « الاتجاه التجديدي الذهني » ، فإن ناجي هو قمة الاتجاه « الابتداعي العاطفي » وذلك لطافته الأضخم ونتاجه الأجود ، وفنه الأسمى . على أن هناك شاعراً قد مات في عمر الورد ، ولو قدر له أن يعيش كما عاش رفاقه ، لا نتزع لواء هذا الاتجاه ، وتربع على عرش فنه ، هذا الشاعر هو محمد عبد المعطي الهمشري الذي نرى نتاجه — الأقل كمّاً من نتاج رفاقه — يمثل إرهابات عبقرية شعرية فذة ، كما نرى فيه أوضح خصائص هذا الاتجاه ، بحيث يمكن أن تمثلها القصيدة الواحدة من قصائده إلى درجة كبيرة^(٤) .

(١) اقرأ تفصيل ذلك في : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٣٠٢ وما بعدها وص ٣٣٢ وما بعدها وص ٤٨٧ وما بعدها .

(٢) انظر . الشعر المصري بعد شوق لندور الحلقة الثانية ص ١٧ - ١٨ وص ٢٩ - ٣٣ وص ٥٢ - ٥٣ .

(٣) انظر : اعتراف ناجي مثلاً بأن أبا شادى هو رافع لواء المدرسة الجديدة في : « أطيان الربيع » ص (ل) .

(٤) اقرأ تفصيل حياته في : الهمشري لصالح جودت ، وقرأ قصيدته « النارنجة الذابلة » لترى أهم خصائص هذا الاتجاه مجتمعة .

(ز) مقاومة هذا الاتجاه وانتصاره :

وقد لقي هذا الاتجاه كثيراً من المقاومة ، وبخاصة حين خرجت إلى النور دواوينه الأولى سنة ١٩٣٤ . وأعجب ما في هذه المقاومة ما كان منها من النقاد المتحررين ذوى الثقافة الغربية والميول التجديدية . فقد تعرض شعر هذا الاتجاه — ممثلاً في بعض دواوينه الأولى — لهجوم طه حسين والعقاد ، وهما دعامة الأدب الجديد في ذلك الحين ، ويبدو أن هذا الهجوم لم يكن بدوافع فنية حتى يثير العجب ، وإنما كانت وراءه روح الفترة التي تتسم بالصراع السياسي والخصام الحزبي ، الذي انعكس على كثير من المجالات حتى مجال الفكر والأدب^(١) .

فقد عرف^٢ أن العقاد كان يضيق بشعراء هذا الاتجاه لأنهم على صلة بأبي شادي ومجملته ، وأبو شادي كان — في رأى العقاد — على صلة برئيس الديوان الملكي حينذاك^(٣) ، كما كانت له كبة في مدح الملك فؤاد^(٤) ، وغرة في التودد إلى رئيس وزرائه في ذلك العهد إسماعيل صدقي^(٥) . والعقاد كان على عداء للملك فؤاد ، وقد عرض به في البرلمان وسجن من أجل هذا التعريض^(٥) . وكان ذلك كله في عهد إسماعيل صدقي ، الذي كان ينكل بالوفد ويضطهد كتابه الذين في مقدمتهم العقاد . فكان من الطبيعي أن يشك العقاد في أبي شادي وأن يسخط على المتصلين به ، وأن يعبر عن ذلك بالهجوم على

(١) اقرأ ما كتب تحت عنوان « الأدب وغلبة الاتجاه التجديدي » في أول الحديث عن الأدب في الفصل الرابع .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٤٩٤ .

(٣) انظر : الينبوع ص ٨٠ .

(٤) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٤٩٤ .

(٥) كان ذلك سنة ١٩٣٠ حينما خطب العقاد في البرلمان قائلاً : « إن الأمة مستعدة أن تسحق

أكبر رأس يخون الدستور ويعتدي عليه » وقد حكم عليه بالسجن تسعة شهور ، وكان ذلك في عهد

انظر : العقاد دراسة وتحيية ص ٦٤ - ٦٥ .

الشعراء الذين ينضمون تحت لوائه ويسيرون في اتجاهه ، وخاصة إذا نهمى إليه أن تلك الحركة التي يتزعمها أبو شادى قد أقامها القصر لتحاربه^(١) . ومن هنا هاجم العقاد ناجى هجوماً عنيفاً حين أخرج ديوانه الأول « من وراء الغمام » واتهمه بالسرقة والسطحية والرخاوة .

وكان مما قاله : « وأظهر ما يظهر من سمات هذه المجموعة الضعيف المريض والتصنع ، فإن صاحبها كما يدل عليه كلامه من أولئك النوع الذى يفهمون أن « الرقة » ترادف البكاء ، وأن الشاعر ينظم ليبكى ويشكو ، فإذا هجره الحبيب بكى . . . وإذا تناجى مع حبيبته قال لها : « هاتى حديث السقم والوصب » إلى نحو ذلك من أعراض الرخاوة المريضة^(٢) . . . » .

وأما طه حسين ، فعروف أنه أخرج من الجامعة فى عهد صدق ، ولاقى كثيراً من الاضطهاد على يد وزير معارفه حينذاك حلمى عيسى^(٣) . وقد وجد طه حسين أن أبا شادى قد تورط فى التودد إلى صدق ، كما وجده هو وبعض « جماعة أبولو » قد زاروا حلمى عيسى فى الوزارة ومدحوه ، طالبين منه رعاية مجلتهم وتشجيع حركتهم^(٤) ، فسخط طه حسين على أبى شادى ومن يلوذون به ، واتخذ هذا السخط عدة مظاهر ، منها مبايعة العقاد بإمارة الشعر^(٥) ، ومنها الهجوم على ما صدر من دواوين لشعراء هذا الاتجاه الذى

(١) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٤٩٤

(٢) انظر : مقال العقاد فى جريدة الجهاد عدد ١٢ يونيه سنة ١٩٣٤ .

(٣) أخرج طه حسين من الجامعة سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد سنة ١٩٣٦ (انظر : الهلال عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦) .

(٤) اقرأ تفصيل هذه الزيارة فى مجلة أبولو المجلد الثالث ص ٥ وما بعدها .

(٥) كانت تلك المبايعة فى حفل تكريم أقامه الشباب الوفدى للعقاد بمناسبة فوز نشيده القوى ،

وكان ذلك الحفل فى ٢٧ أبريل سنة ١٩٣٤ .

وأقرأ حديث طه حسين فى : الجهاد عدد ٢٩ أبريل سنة ١٩٣٤ ، وقد ختم طه حسين هذا الحديث بقوله : « ضعوا لواء الشعر فى يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واسفطوا بهذا اللواء ، فقد رفعه لكم صاحبه » .

يريد أن يتزعمه أبو شادي . وهكذا هاجم طه حسين على محمود طه^(١) كما هاجم إبراهيم ناجي^(٢) ، وتحامل عليه تحاملاً لا يتفق مع ثقافة الدكتور طه النقدية ولا مع ذوقه الفني ؛ فقد كان مما قاله عنه : « فإذا نظرنا إليه نظرة الناقد المحلل الذي يريد أن يقسم الشعر أنصافاً وأثلاثاً وأرباعاً — كما يقول الفرنسيون — لم يكذب ثبت لنا أو يصبر على نقدنا ، وإنما يدركه الإعياء قبل أن يدركنا ، ويفر عنه الجمال الفني قبل أن يفرعنا الصبر على الدرس والنقد والتحليل » . كما قال في تعليقه على أبيات ناجي التي منها :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً في الفكر والسأم
فضيت لا أدري إلى أين ومشيت حيث تجرني قدمي

« فانظر إليه وقد أمسى يشكو الضيق والأين ، وهو مستغرق في الفكر والسأم ، فأما الضيق والسأم فقد نفهمها من الشاعر ، وقد نفهم أن يشكو التعب ، ولا سيما إذا كان طبيعياً قد أنفق ساعات طويلاً يلقي المرضى ويفحصهم ويصف لهم الدواء ويسمع منهم ما لا يجب للقراء أن يسمعه ، ولكن الذي لا يستقيم للشاعر المجيد ، هو الاستغراق في الفكر والسأم معاً ، فالفكر لا يسأم والسأم لا يفكر ، لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم ، ولأن السأم لا يمكن صاحبه من التفكير ولا يخلى بينه وبينه » .

(١) انظر : ما قاله عنه في : حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٤٨ - ١٤٩ ومن ذلك قوله : « ... فهو يغلو في الخيال أحياناً حتى يجاوز المألوف ، ويتورط تورطاً فاحشاً فيما عاب النقاد به أبا تمام ، فهو يحسم ما لا سبيل إلى تجسيه ، وليس بذلك بأس إذا لم يسرف الشعراء ، وإنما أملوا به لما . أما شاعرنا فيغلو فيه غلوً فاحشاً . وما رأيك فيمن جسم الليل حتى جعل له أوصالاً وعروقاً ، وأجرى في هذه العروق دماً . وليت شعري كيف يكون دم الليل ، أجامد هو أم سائل ، أناصع هو أم قاتم ، أخفيف هو أم ثقيل ، وليت شعري كيف يكون حال الليل إن سفك دمه أيموت أم يتجدد له الدم فتجدد له الحياة ؟ . وليت شعري كيف تكون أوصال الليل ؟ . ومن المحقق أن هذه الأوصال والعروق تستتبع لحماً وعظماً وجلداً وما يتصل بذلك كله . . . » .

وقوله : « فهو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه ما زال مبتدئاً » .

(٢) انظر : ما قاله في حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٥٣ - ١٥٤ .

« وعلى كل حال فقد أسمى الشاعر ضيقاً متعباً مغرقاً في السأم والتفكير ، فخرج لا يدري إلى أين ومضى حيث تجره قدمه . فانظر إلى هذه الصورة التي لا تلائم شعراً ولا لغة ؛ فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله ، وتحمله متثاقلة مكدودة ، إذا لم يتح لها النشاط ؛ وإنما يجر صاحب القدم قدمه فاتراً مكدوداً لا يقوى على المشي ، ولكن الشاعر أراد قافية تلائم السأم ، فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغي أن يجرها هو »^(١) .

وإذا كان مثل هذا التحامل لا يتفق مع ثقافة طه حسين وذوقه الفني ، فإنه يتفق مع روح الصراع الذي كان يسيطر على الحياة المصرية في ذلك الحين ، ويقسد عليها كثيراً من شؤونها .

وليس من شك في أن هذه المقاومة التي لقيها هذا الاتجاه — وبخاصة من العقاد وطه حسين — قد فتت في عضد شعرائه وأصابت بعضهم بصدمة شديدة حملتهم على التوقف ، فأعلن أكثر من واحد إضرابه عن قول الشعر ، كما كان من إبراهيم ناجي وصالح جودت^(٢) . ولكن تلك الوقفة لم تطل ، فسرعان ما زالت الصدمة ، واستعاد هؤلاء الشعراء الثقة ، وواصلوا سيرهم في اتجاههم بحماس أكثر ونتاج أغزر . فازداد عدد الأنظار المتنوعة إليهم ، وتضاعف الشعراء السائرون في اتجاههم ، وبخاصة من الشباب المثقف ، الذي لا يريد أن يحصر نفسه في نطاق التراث العربي ، وإنما يتطلع إلى آفاق فنية أرحب ، وألوان أدبية أخصب . وقد كان هذا الاتجاه بإبداعه وعاطفيته ، يستهوى هذا الشباب ، حتى رأينا منهم طائفة ممتازة تسرع بالانضمام إلى السائرين فيه . وكان من هؤلاء الشباب المثقفين الطموحين : عزيز فهمي وعبد الرحمن الحميمي وصالح الشرنوبلي ، ومحمد فهمي ، وهكذا ظل هذا الاتجاه أخصب الاتجاهات الشعرية وأكثرها حيوية ، وأشدّها رواجاً حتى نهاية الحرب العالمية الثانية .

(١) انظر : حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٢) انظر جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٥١٤ - ٥١٦ ، وانظر : ديوان

(ز) محاولات مسرحية وقصصية :

وقد كان لبعض شعراء هذا الاتجاه محاولات في الشعر الموضوعي ، أرادوا بها أن يسهّموا في تطويع الشعر لفنى المسرحية والقصّة ، أو الخروج به عن الانحصار في قالب القصيدة الغنائية المعروف . ومن أوائل أصحاب تلك المحاولات ، الدكتور أحمد زكى أبوشادى ، الذى ألف بعض المسرحيات الغنائية « أبرات » ، وبعض القصص الشعرية .

أما مسرحياته الغنائية ، فالمشهور منها أربع ، نشرها سنة ١٩٢٧ وهى : « إحسان » و « أردشير » و « الزباء » و « الآلهة »^(١) .

والمسرحية الغنائية الأولى تعرض قصة فتاة مصرية اسمها « إحسان » أحبها ابن عمها الضابط المصرى « أمين » ، ولكنه قبل الزواج بها سافر إلى الحبشة ضمن حملة عسكرية سنة ١٨٧٦ ، ووقع فى الأسر . وانتهر « حسن » الفرصة ، فأشاع — كذباً — أنه مات ، رجاء أن يحل محله فى الزواج « بإحسان » ، ولكنه لم يحقق مطمعه ، لأن الفتاة تزوجت من « كمال » شقيق الضابط الأسير ، بناء على وصيته قبل سفره إلى الحبشة ، بأن يتزوج أخوه خطيبته إذا مات هو . وقد احتال « حسن » فسد السم لكمال زوج « إحسان » ، الذى أخذ يمشى الموت فى جسده رويداً رويداً حتى انتقل إلى جوار ربه . . وأخيراً نجا الضابط الأسير « أمين » وعاد إلى مصر ، وعلم بخيانة صديقه « حسن » ، ووجد « إحسان » فى أيامها الأخيرة ، نتيجة لعدوى السل التى أصابتها من زوجها قبل موته . وانتهى أمرها بأن لفظت أنفاسها الأخيرة بين يدي فتاها الأول « أمين » بعد أن صاحت صيحة الفرح والدهشة بعودته ولقائه .

والمسرحية الغنائية الثانية تعرض قصة حب « أردشير » ولى عهد

(١) انظر : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ص ٤٨ .

ملك شيراز « حياة النفوس » ابنة ملك العراق ، التي كانت تبغض الرجال وترفض الزواج ، نتيجة لعقدة أصابتها منهم ، بسبب رؤيا رأت فيها طائراً يقع في الشرك فتقنّده أنثاه ، ثم تقع الأنثى في الشرك نفسه ، ولكن الطائر الذكر يفر تاركاً صاحبه للصائد يلدبها . . ولقد زاد رفض « حياة النفوس » للمخاطبين ، من تعلق « أردشير » بها وإصراره على الزواج منها . وحين رفضته هو الآخر ، غضب والده « السيف الأعظم » . وصمم على غزو العراق ، ولكن ابنه « أردشير » يقنّعه بالعدول عن هذه الفكرة ، ويلجأ إلى الحيلة في الوصول إلى بغيته . فيرحل إلى العراق ، ويتنكر في لباس تاجر كبير ، ويلتقي « بحياة النفوس » بعد مراسلة ساعدته عليها مربيتها العجوز .

وهكذا تحب الأميرة الأمير ، ويتكرر لقاءهما ، ولكن أباه الملك يكشف علاقتهما ويهم بقتلهما ، غير أن الشاه يحجى في اللحظة المناسبة على رأس جيش ، للبحث عن ابنه الذي طال غيابه . وحين يلتقي والداها يتصافيان ، وتزف الأميرة للأمير .

والمسرحية الغنائية الثالثة ، تعرض قصة « زنوبيا » ملكة تدمر ، حين أرادت توسيع مملكتها وتأكيد نفوذها ، فغزت مصر بحملة على رأسها ابنها هبة الله ، وقائد جيشها « بلينيوس » . وكان هذا القائد يرغب في الزواج من الزباء طمعاً في مملكتها ، وحين رفضت رغبته حقد عليها وانضم إلى جيش إمبراطور الرومان « أورليان » ، الذي كان قد أرسل لتأديب الزباء على محاولتها الابتعاد عن نفوذ روما . وانتهى الأمر بانتصار هذا الجيش على « الزباء » والقضاء على ملكة تدمر ، وأسر « الزباء » نفسها والذهاب بها إلى روما . وهناك أوضحت للإمبراطور ما كان من أمر القائد « بلينيوس » وأطماعه ، وشرحت له أن سر انضمامه إلى الجيش الذي حاربها ، إنما هو الانتقام منها على رفضها الزواج منه ، وليس وفاء للإمبراطور ولا حباً لروما . وهنا غضب « أورليان » على « بلينيوس » وأمر بإعدامه ، ويصفح

عن « الزباء » وأنزلها في ضيافته مكرمة هي وأولادها .

والمسرحية الغنائية الرابعة ، تعرض فترة خيالية من حياة شاعر فيلسوف ، يستيقظ في غابة الطبيعة على نشيد إلهة الجمال ، التي تفتنه وتخبره بأنها المتصرف في الدنيا ، وتعهده بالسعادة الحقة ، إذا ما أطاع إرشادها ، وتعرض عليه أمثلة من نفوذها ، وتسمح له في حدود سلطانها بمصاحبة شقيقها إلهة الحب التي تكلفها بإرشاده وتوجيهه . ولكن إلهة الشهوة ، ثم إلهة القوة ، تجعلانه يحدد إيمانه بالجمال وبالحب ، فيشتي ويضل ويندم ، بعد أن ينال منه الشقاء والتعاسة ، وهنا يدعو إلهي الجمال والحب لنجدته ، ويغشى عليه فيسقط ، فتخفان إلى جواره ونجدته والصفوح عنه ، وتعيدان إليه سعادة الدنيا ، وتهيئاته لهناؤه الخلود .

ويلاحظ على مسرحيات أبي شادي الغنائية عدة ملاحظات ، فهي أولاً تستوحى التاريخ الحديث حيناً ، كما في « إحسان » ، وتستوحى التاريخ القديم حيناً آخر كما في « أردشير » و « الزباء » ، كما تستوحى عالم الأساطير وتعتمد على الرموز في بعض الأحيان كما في « الآلهة » . وهي ثانياً ليست على حظ كبير من الجودة الفنية ، وربما كان ذلك لأنها لم يُقصد منها إلى إنشاء نص « درامي » شعري مستقل بمقوماته الفنية ، وإنما قصد بها إلى إنشاء أعمال شعرية تكمل فنيهاً بالتلحين والموسيقى ، ولا يهتم فيها بجودة النص « الدرامي » بالقدر الكافي ، نظراً لعدم الاعتماد أساساً عليه وحده .

وتلك المسرحيات الغنائية — بعد ذلك — يلاحظ على شعرها خاصة شعر أبي شادي العامة ، الذي يتردد بين القوة والضعف ، وتبدو فيه أحياناً ثرية في الأسلوب ، وسطحية في الأفكار ، وبرود في العاطفة ؛ نتيجة لغزارة نتاجه ، وتسجيله لكل ما يعن له ، وعدم اهتمامه بالمعاودة والتجويد والصقل (١) .

(١) انظر : الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ص ١١ - ١٨ .

والأدب العربي المعاصر في مصر ص ١٥٢ - ١٥٣ .

وأما كتابات أنى شادى الشعرية فى مجال القصة ، فأهمها قصتان نشرهما سنة ١٩٢٦ ، هما « عبده بك » و « مها »^(١) . والأولى تحكى حكاية زواج رجل مصرى من الطبقة الوسطى ، بثلاث زوجات تباعاً . الأولى منهن مصرية ، يفشل زواجه بها لنقص تربيتها وسوء اختياره لها ، والثانية أجنبية ، يفشل زواجه بها أيضاً ، ولكن نتيجة للتنافر بين الزوجين واختلاف طباعهما وتقاليدهما . والثالثة من بنات وطنه وبيئته ، وينجح زواجه بها لتجنبه الأخطاء التى تورط فيها حين تزوج من السابقتين . وفى خلال هذه القصة يعرض المؤلف ما كان من مهازل الزواج ، وما كان يحيط به قبل التطور الاجتماعى من المفارقات وسيئ العادات ، كالوسطاء والخطابات ، والأطماع والاندفاع ، وعدم رعاية القيم المعنوية التى يجب أن تطلب فى الزوجة ، والاهتمام بشكليات لا تغنى فى نجاح الحياة الزوجية شيئاً .

وأما القصة الثانية « مها » فتحكى حكاية فتاة عربية . أحبها ضابط إنجليزى وأحبته أثناء الحرب العالمية الأولى ، فى مكان قرب العقبة . وحين رفض أبوها زواجهما هرب الحبيبان ، حيث مات الحب فى شعاب الجبل ، وانتحرت الفتاة فوق جثته بطاقة نارية ضوبتها إلى صدرها من مسدسه . والملاحظ على القصتين ، أنهما ضعيفتان من الناحية الفنية ، لأن الشعر ليس لغة القصص التى يمكن أن تندرج بحق تحت هذا الجنس الأدبى . إذ الشعر يضيق بأوزانه وقوافيه وأسلوبه ، عن الوصف والتحليل ورسم الشخصيات ، وما إلى ذلك من عناصر قصصية ضرورية لنجاح القصة الفنية . ومجال القصة الوحيد هو النثر ، الذى نشأت القصة ظلاله وصارت تتخذ لغة فى جميع الآداب^(٢) . وهذا لا يمنع من اتساع الشعر للأقاصيص القصار ، التى لا تحتاج إلى عناصر قصصية تحتم مرونة

(١) له بعض القصص الشعرية التى ظهرت قبل ذلك مثل « نكبة نافارين » و « مفخرة رشيد »

الأولى سنة ٢٤ والثانية سنة ١٩٢٥ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ص ١٩ - ٢١ .

النثر ، بل تبدو كخطورة أو تجربة شعرية لا يضيق بها الشعر . كذلك لا يعارض هذا ما كان من صوغ الملاحم شعراً - وهي في حقيقتها قصص طوال - وذلك لأن الملاحم كانت تعتمد أساساً على الأساطير وتضرب في شعاب الخيال ، وهي أمور ألصق بسذاجة الشعر وطبيعته . ولم تكن الملاحم قصصاً بالمفهوم الفني ، الذي يتطلب تحليلاً للمواقف ورسماً للشخصيات وإبرازاً لأبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية ، حتى يضيق بها الشعر كما ضاق بمحاولة أبي شادى . فتلك المحاولة بعيدة عن النجاح ؛ حيث لم تحقق عملاً قصصياً جيداً ، ولم تقدم نصاً شعرياً ممتازاً . ففي الجانب القصصى إملال وإسهاب وبعد عن خصائص فن القصص ، وفي الجانب الشعرى فتور ونظم ونأى عن رونق فن الشعر . ويكنى - شاهداً على ذلك - أن نقرأ مثل هذين البيتين اللذين يتحدث فيهما الشاعر في قصة « إحصان » ، عن الخاطبة الحاجة « حليلة » وما لها من تجارب وخبرات :

ويقال مصر كحلة ومثالها كالمغرفة
فلها اطلاع واسع وطا اختيار المعرفة^(١)

ولكون سر النجاح عند شعراء هذا الاتجاه هو إدراكهم لطبيعة اتجاههم ومحاولتهم تنمية هذه الطبيعة لا مسخها ؛ نجد أن أنجح محاولة لهم في ميدان الشعر القصصى^(٢) ، هي محاولة الشاعر الهمشرى ، التي تمثلها قصيدته القصصية الطويلة « شاطئ الأعراف » ، التي كتبها سنة ١٩٢٩ ، ونشر أجزاء منها في السياسة الأسبوعية : ثم نشرها كاملة في أبولو سنة ١٩٣٣^(٣) . وتلك القصيدة تحكى رحلة خيالية يقوم بها الشاعر إلى الشاطئ الذى يقع وراء الحياة ،

(١) انظر : عبده بك لأحمد زكى أبى شادى ص ١٦ .

(٢) من المحاولات الناجحة « أرواح وأشباح » و « أغنية الرياح الأربع » لعل محمود طه . ولكنهما من نتاج الفترة التالية ، الأولى سنة ١٩٤٢ والثانية سنة ١٩٤٣ .

(٣) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٥٦٥ ، وانظر الهمشرى لصالح جودت ص ٢٣ - ٦٤ .

ويشرف على عالم الموت ، « بعد أن يخدر الموت شكاته » ، وتحمله « سفينة الذكريات » إلى هذه الرحلة العجيبة .

وهذه الرحلة قد اتخذت مجاها عالما آخر غير عالمنا ، يشبه عالم المعرى في « رسالة الغفران » ، وعالم « دانتي » في « الكوميديا الإلهية » . وقد عرض الشاعر في هذا المجال أحداثاً خيالية ، وجسم معاني تجريدية ، تجرى بينها تلك الأحداث . فهناك « بحر الوقت » ، الذي يتسرب من فتحات في « هيكل الليالي » ، وهناك « سفن الموت » التي تحمل كل شيء إلى « وادى العدم » ، وهناك « مواكب الحياة » ، التي تشرق أولاً بالبهجة في « بحر الوقت » ، ثم لا تلبث أن تتوارى في « هيكل الليالي » . وهناك بعد ذلك « إلهة الشعر » التي تعرض على الشاعر أن تصحبه إلى « الفردوس » . وهناك « المغنى » الذي يحاول أن يبعث لحناً من قيثارته فلا يخرج منها أى صوت .

والشاعر من خلال هذه الأحداث الخيالية ، والمعاني المجسمة ، يعبر عن حزن الإنسان وقلقه وفزعه من نهايته المؤلمة التي تتجسم في الممات ، كما يعبر - في الوقت نفسه - عن مأساته الخاصة ، التي تتمثل في سوء الحظ في الحياة ، وخيبة الأمل في الحب ، وقسوة العيش في فقدان العزاء ، لدرجة أن الشاعر لم يجد من يبثه شكواه في الدنيا ، فراح يبحث عنه في الآخرة^(١) .

فموضوع تلك القصيدة القصصية تجربة ذاتية ؛ ولكن الشاعر استطاع أن يوسع أبعادها ، فيجعل منها تجربة إنسانية ، تعالج خوف البشر وقلقهم الدائم من المصير الحتمى المؤلم .

وقد صاغ الشاعر تلك التجربة في أسلوب شعري جيد ، فيه الخيال الخصب ، والعاطفة الجياشة ، واللغة الجذابة ، والموسيقى النابضة ، وفيه - قبل ذلك - أهم خصائص هذا الاتجاه الابتداعى التي مضى عنها الحديث .

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقي الحلقة الثامنة ص ١٧ - ١٨ ، وانظر : جماعة أبولون لعبد العزيز الدسوقي ص ٥٦٥ - ٥٧٩ ، وانظر : الممشرى لصالح جودت ص ٦٣ - ٦٤ . تطورا لأدب الحديث

وبرغم ما اشتملت عليه القصيدة من عثرات لغوية وتعبيرية^(١)؛ قد جاءت من أنجح المحاولات للقصيدة القصصية، التي لا تخرج بالقصيدة عن طبيعتها الغنائية الأصلية، ولكنها ترفدها بعنصر قصصى يمنحها موضوعية توسع مجالها، ويهيئها وحدة تربط بناءها؛ هذا إلى ما يشيع فيها من حركة وحيوية واتساع وعمق.

هذا وقد جاء عرض هذا اللون من الشعر المتصل بالموضوعية هنا، برغم ما يبدو من أن مكانه الطبيعي هو مكان الحديث عن المسرحية والقصة، لأن الناجح من هذه المحاولات في الفترة التي يساق عنها الحديث - وهو محاولة الهمشرى - أقرب إلى الشعر الغنائى منه إلى الشعر الموضوعى. فلو أخذناه بمقياس القصة الفنية والمسرحية الحقيقية، لظلمناه: حيث يسقط برغم وصوله إلى مستوى رفيع من الناحية الغنائية، الأخذة بشيء من موضوعية القصة و«درامية» المسرحية.

ثانياً : النثر :

كان من أوضح الظواهر الأدبية في تلك الفترة أن النثر قد ازدهر، حتى سبق الشعر، وتصدر ميدان الأدب، بعد أن كان في الفترات السابقة يأتي خلف الشعر. وقد كان طبيعياً أن يزدهر النثر بعد ما كان من تقدم ثقافى ونضج فكري^(٢)، فالتقدم الثقافى والنضج الفكرى يستتبعان دائماً ازدهار النثر، لاحتياجه أبداً إلى الثقافة، وقيامه أساساً على الفكرة، بخلاف الشعر الذى قد تكفيه الفطرة الملهمة، وقد يقنع بالعاطفة الساذجة.

كذلك كان طبيعياً أن يتصدر النثر في تلك الفترة بعد ما كان من

(١) مثل قوله «قم أيا عارف المذون وغنى» وقوله «ليت شعرى فأين أثوى وأينت»، انظر: جماعة أبولو ص ٥٧٩.

(٢) اقرأ المقال رقم ٣ من هذا الباب بعنوان «نمو الحياة الثقافية».

تغلب للاتجاه الفكرى الذى يولى وجهه شطر الغرب ، وبعد ما كان من تصدر للأدباء الذين لا يرون فى التراث العربى وحده المثل الأعلى^(١) . فالتراث كان يقدم الشعر ، وكان الشعر دائماً هو الفن الأدبى الأول ، على حين عرفت الآداب الغربية فنوناً من النثر قد سبقت الشعر بأشواط ، أو على الأقل لم تدع له مكان الصدارة . ومن هنا كان تغلب الاتجاه الغربى وتصدر أدباء من المثقفين ثقافة غربية ومن المتصلين بآداب الغرب ، مستتبهاً بالضرورة . تصدر النثر الذى يعملون فى ميدانه ، ويتصلون فى الآداب الأوروبية بأنواعه ، ويحاولون أن يتفوقوا على غيرهم بالخوض فى هذه الميادين التى لم يكن لغيرهم فيها نصيب يذكر .

وهكذا كان من مظاهر إزدهار النثر وسبقه ، ظهور أنواع أدبية نثرية لم تكن معروفة فى أدبنا العربى من قبل ، كالترجمة الذاتية واليوميات والمسرحية المقروءة ، بالإضافة إلى ألوان روائية جديدة .

كما كان من مظاهر هذا الازدهار والسبق الذى حظا به النثر ، اختفاء الطريقة البديعية تماماً ، واتضح اتجاهين فنيين للأداء النثرى ، هما : « الاتجاه الأسلوبى » و « الاتجاه الفكرى » .

أما الاتجاه الأسلوبى فقد جاء امتداداً لطريقة المنفلوطى ، التى تعنى بإشراق الديباجة وروعة البيان ، وتعطى عناية خاصة للصياغة^(٢) .

وقد كان أعلام هذا الاتجاه من ذوى الثقافة العربية القديمة أساساً ، وإن أضاف بعضهم إلى تلك الثقافة ثقافة أوروبية واسعة ، كطه حسين وأحمد حسن الزيات .

(١) اقرأ ما كتب تحت عنوان « غلبة التيار الفكرى الغربى » فى أول الحديث عن الأدب فى هذا الفصل الرابع .

(٢) اقرأ الفقرة المقال ١ من المقالات الخاصة بالنثر فى الفصل السابق وعنوانها « المقالة وظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث » .

كذلك كان من أعلام هذا الاتجاه من بدأوا يشقون طريقهم في أواخر الفترة السابقة كهذين العالمين^(١) ، كما كان منهم من شق طريقه تماماً فيما مضى ولكن كشاعر ، ولم ينصرف إلى النثر ويجعله فنه الأدبي الأول إلا في هذه الفترة ، كمصطفى صادق الرافعي^(٢) .

(١) كان طه حسين قد بدأ يكتب في بعض الصحف في أواخر الفترة السابقة ، مثل الجريدة والبيان ، كما كتب كذلك رسالته التي تقدم بها إلى الجامعة القديمة عن أبي العلاء المعري ١٩١٤ . كذلك كان الزيات يكتب في بعض الصحف في أواخر الفترة السابقة ، مثل السفور التي كان قد بدأ يترجم على صفحاتها « رفائيل » .

(٢) نشر الرافعي الجزء الأول من ديوانه الأول سنة ١٩٠٢ ، ونشر الجزء الثاني سنة ١٩٠٣ . وقد قرظه البارودي والمنفلوطي وحياه الشيخ محمد عبده . ثم نشر الجزء الثالث سنة ١٩١٢ ، وقرظه حافظ إبراهيم . وكان قد نشر ديواناً آخر سنة ١٩٠٨ باسم « النظرات » . ثم بدأ الرافعي يتجه إلى النثر بجانب الشعر ، وذلك في أوائل العشرينيات ، حين نشر سنة ١٩١١ ، الجزء الأول من كتابه « تاريخ آداب العرب » الذي ألفه بمناسبة إعلان الجامعة عن جائزة لكتاب في أدبيات اللغة العربية . وفي السنة التالية سنة ١٩١٢ أصدر الجزء الثاني ، وقصره على إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، ثم طبعه بعد ذلك باسم « إعجاز القرآن » ، وقد قرظه سعد زغلول . كذلك أصدر سنة ١٩١٢ ، « حديث القمر » بعد رحلة إلى لبنان وتعرفه على شاعرة كان بينه وبينها حديث حب طويل . وفي سنة ١٩١٧ أخرج « المساكين » وهو فصول عن هؤلاء التمساء وآلامهم وحفظهم ، وعن الخير والشر . وإلى جانب ذلك كان يقول الشعر من حين إلى حين ، حتى أسهم به في ثورة سنة ١٩١٩ ، حيث أهتم بالشعر الحماسي ، والنشيد الوطني ، وأخرج نشيده المشهور « اسلمى يا مصر » . . . ثم اتجه تماماً إلى النثر بعد ثورة ١٩١٩ ، وفي خلال الفترة التي يساق عنها الحديث ، فأخرج « رسائل الأحزان » سنة ١٩٢٤ ، ثم أخرج « السحاب الأحمر » في السنة نفسها ، ثم أخرج بعد نحو ست سنوات « أوراق الورد » ، وهذه الكتب الثلاثة تدور حول فلسفة الحب والجمال ، والمرأة والرجل ، والعشق والزواج . وأخيراً اتصل الرافعي بمجلة الرسالة ، وكانت مقالاته فيها آخر صورة لنثره بعد أن تطور واتضح ملامحه . وقد جمعت معظم هذه المقالات في مجلدات باسم « وحى القلم » .

اقرأ الترجمة الموجزة التي كتبت له في هامش صفحة ٢٤١ وأقرأ عنه : « حياة الرافعي » لمحمد سعيد الريان . وفي : « الأدب المعاصر في مصر » لشوقي ضيف ص ٢٤٢ .

على أن جميعهم لم يقفوا عند مرحلة المنفلوطى ، بل تجاوزوها تجويداً واتفاقاً فى المضمون وفى الشكل على السواء . فهم قد حاولوا أن يتجنبوا العيوب التى أخذت على طريقة المنفلوطى ، كما حاولوا أن يضيفوا إلى حسناتها حسنات ، حتى وصلوا بتلك « الطريقة الأسلوبية » إلى مرتبة عظيمة من الرقى ، وذلك على اختلاف بينهم فى الدرجة والطابع والسمات الشخصية كما سيتضح فيما بعد .

وقد تبع هذه الطريقة بعد أعلامها الأول ، طائفة من ذلك الجيل التالى من الكتاب ، الذين بدأوا يظهررون فى النصف الثانى من تلك الفترة ، وكانوا من ذوى الثقافة العربية أساساً ، من أمثال محمد سعيد العريان ، ومحمد عبد المنعم خلاف .

وأما الاتجاه الفكرى فقد جاء امتداداً لطريقة أحمد لطفى السيد ، تلك الطريقة التى تعنى قبل كل شىء بالمضمون وما يحمل من قيم ، وتهتم فى الحل الأول بالفكرة وما يدور حولها من معان ، وهى لا تهمل الشكل ولكن لا تنمقه تنميقاً ، ولا تغفل الأسلوب ولكن لا تجعل العناية به فوق الصحة والبساطة والدقة والوضوح ^(١) .

وقد كان أعلام هذا الاتجاه ممن بدأوا يشقون طريقهم فى أواخر الفترة السابقة ، مثل الدكتور محمد حسين هيكل ^(٢) ، وعباس محمود العقاد ^(٣) ،

(١) اقرأ ص ١٨٢ من هذا الكتاب .

(٢) كان هيكل قد بدأ يكتب منذ أواخر الفترة السابقة فى الجريدة والنفوس والبيان . كما كان قد نشر قصة زينب سنة ١٩١٢ ، ثم أصبح رئيساً لتحرير « السياسة » جريدة الأحرار الدستوريين . اقرأ ترجمته فى هامش ص ٢١١ من هذا الكتاب .

(٣) وكان العقاد قد كتب فى عدد من الصحف فى الفترة السابقة ، مثل : الظاهر والدستور والبيان ، ثم أصبح فى فترة ما بين الحربين الكاتب الأول لصحافة الوفد ، وكان فى « البلاغ » يقابل هيكل فى « السياسة » . إلى أن أخرج من الوفد ، فصار يكتب فى صحف خصوم هذا الحزب وخاصة السعديين . =

وسلامه موسى^(١). وقد كانوا جميعاً من ذوى الثقافة الغربية أساساً ، وإن أضافوا إلى تلك الثقافة ثقافة عربية على درجات متفاوتة .

وقد تجاوز أعلام هذا الاتجاه أيضاً مرحلة طريقة لطفي السيد ، التي كانت تنسم بالانحصار في دائرة ضيقة من الكتابات الفلسفية والسياسية ، ويرشك أن يغلب عليها جفاف لغة العلم ، وانطلقوا إلى مجالات شتى أدبية وتاريخية واجتماعية ونفسية وحضارية وفنية ؛ كما خطوا بالأسلوب الفكرى خطوات فساس نحو الصقل والإشراق والجمال .

وقد سار في هذا الاتجاه طائفة أخرى من كتاب الجيل التالى لجيل أعلامه ، وكانوا كسابقهم ممن آمنوا بعمق الثقافة فى الأدب ، وغزارة الفكر فى الفن ، ومن كان أساسهم الدتافى قائماً على الثقافة الغربية . ومن هؤلاء محمد مندور وزكى نجيب محمود .

ولذا كان لا بد لكل اتجاه من طرف متطرف ، فطرف الاتجاه الأسلوبى المتطرف هو الرافعى ، وطرف الاتجاه الفكرى المتطرف هو سلامه موسى .

وفىما يلى تفصيل لما سبق من إجمال :

١ - المقالة وتميز الأساليب الفنية :

فى تلك الفترة عرفت المقالة عهداً الذهبى ، فقد تعددت الصحف نتيجة للصراع الحزبى ، واهتمت كل صحيفة باستكتاب اللامعين من حمائه

= وكان كتابه الأول قد ظهر سنة ١٩١٢ باسم خلاصة اليومية . وأما ديوانه الأول فقد ظهر سنة ١٩١٦ . اقرأ ترجمة له فى هامش ص ١٥٥ من هذا الكتاب .

(١) كان يكتب فى المقتطف سنة ١٩٠٨ . ثم سافر إلى أوروبا فى تلك السنة ، وعاد سنة ١٩١٣ ، بعد أن قضى سنوات بين إنجلترا وفرنسا ، وبعد أن تأثر بالثقافة الإنجليزية بصفة خاصة . ولما عاد إلى مصر واصل الكتابة فى المجلات والصحف ، وبخاصة تلك التى كانت تعنى بالفكر والأدب . فكتب فى الهلال والبلاغ وغيرهما ، ثم أصدر مجلة باسم « المجلة الجديدة » سنة ١٩٢٩ . اقرأ ترجمة موجزة له فى هامش صفحة ٢٤٣ من هذا الكتاب .

الأقلام ، لكسب أوفر عدد من القراء ، ولم يقتصر الأمر على الصحف الحزبية ، بل تعددت كذلك المجالات الثقافية والأدبية ، نتيجة للتقدم الثقافي والوعى الصحفي والازدهار الأدبي . فكما كانت هناك : « السياسة » و « البلاغ » و « كوكب الشرق » و « الجهاد » في الميدان السياسي ، كانت هناك : « الهلال » و « المقتطف » و « العصور » و « الرسالة » و « المجلة الجديدة » في الميدان الثقافي والأدبي ^(١).

وكانت المقالة هي أهم الوسائل التي يخاطب بها الأدباء قراءهم عن طريق تلك الصحف والمجلات . وكان للصراع الحزبي بين الصحف الناطقة بلسان الأحزاب ، كما كان للتنافس الشديد بين المجالات الناطقة بلسان الثقافة والأدب ؛ أثر هائل في تنشيط كتابة المقالة ، التي توفرت لها كل عوامل الازدهار في ذلك الحين .

وقد كان من مظاهر هذا الازدهار تعدد ألوان المقالات ، فكان منها المقالة الأدبية ، التي تدرس شخصية أو ظاهرة أو اتجاهاً أو أثراً في الأدب العربي القديم أو الحديث ، أو في الأدب الأوروبي الغابر أو المعاصر . وكان منها المقالة النقدية ، التي تحدد قيمة أو تشرح مبدأ من قيم النقد أو مبادئه ، أو تطبق هذا أو ذاك على بعض الدواوين أو الكتب أو النصوص الأدبية على وجه العموم . كما كان منها المقالة الفلسفية التي تعرف ببعض الفلاسفة أو تشرح بعض نظرياتهم وأفكارهم ، لكن بلغة الأدب وأسلوب الأدباء ، لا بلغة الفلاسفة وأسلوب الحكماء . كذلك كان منها المقالة التاريخية ، التي تعرض لعصر مضى أو ثورة سلفت ، أو بطل غبر أو شخصية ولت ، وذلك

(١) كانت السياسة لسان حال الأحرار الدستوريين ، وكان البلاغ وكوكب الشرق والجهاد ، من أهم صحف الوفد . وكان الهلال والمقتطف مجلات ثقافية على اختلاف بينهما في الطابع . فالهلال يغلب عليها الطابع الأدبي والمقتطف يغلب عليها الطابع العلمي ، والعصور لإسماعيل مظهر ، والمجلة الجديدة لسلامة موسى يغلب عليها الطابع العلمي التقدمي كذلك . أما الرسالة ، فكان يغلب عليها الطابع العربي الإسلامي ..

أيضاً بلغة الأدب وطريقة النثرين ، لا بلغة التاريخ وأسلوب المؤرخين ، ثم كان من المقالة التي ازدهرت في تلك الفترة ، المقالة الاجتماعية ، التي تندرج تحتها الكتابة في كل ما يتصل بالمجتمع من أمور سياسية واقتصادية وتعليمية وخلقية وما إلى ذلك ، مما يتناول الأدباء لا متخصصين في السياسة والاقتصاد والتعليم والأخلاق ، وإنما ككتفين لهم مشاركتهم فيما يدور حولهم ، ولهم آراؤهم فيما يتصل بمجتمعهم ، وذلك أيضاً على طريقتهم الفنية . وأخيراً كان من أهم ألوان المقالة حينذاك ، المقالة التعبيرية التي موضوعها انطباع الكاتب أو شعوره حيال حدث معين أو موقف خاص أو مشهد ما . وفي هذا اللون من المقالات يكون الكاتب أشبه بالشاعر ولا ينقصه غالباً إلا الجانب الموسيقي المعهود في الشعر ، حتى يكون عمله قصيدة لا مقالة .

وقد بلغ من ازدهار المقالة في تلك الفترة ، أن كثيراً من الكتب الجيدة التي نراها الآن لكبار الكتاب ، ونراهم يعتزون بها ويذكرونها في مقدمة آثارهم ؛ إنما نشرت أولاً في الصحف على هيئة مقالات ، ثم جمعت بعد ذلك في شكل كتب . ومن تلك الكتب : « حديث الأربعاء » لطف حسين ، و « في أوقات الفراغ » لمحمد حسين هيكل ، و « مطالعات في الكتب والحياة » و « ساعات بين الكتب » لعباس محمود العقاد . و « حصاد الهشيم » و « قبض الريح » لإبراهيم عبد القادر المازني .

«حديث الأربعاء» مجموعة مقالات نشر معظمها في السياسة الأسبوعية^(١) ، وقد ضمن المؤلف الجزء الأول من هذا الكتاب مقالاته التي قد نشرها حول الشعر الجاهلي والإسلامي ، وبعض الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، وفي آخره فصول عن « الغزل والغزلين » من حسين وعنديين ، ممن عاشوا في العصر الأموي . كذلك ضمن المؤلف الجزء الثاني من « حديث الأربعاء »

(١) بعض المقالات نشر في صحف أخرى « كالجهد » .

مقالاته التي كان قد نشرها عن الشعر العباسي والشعراء العباسيين ، وعن تصوير هذا الشعر وهؤلاء الشعراء لذلك العصر عصر هو وزندقة . . ثم خص المؤلف الجزء الثالث من هذا الكتاب بمقالاته في الأدب الحديث وقضاياها ، ففيه حديث عن القديم والحديث ، ومناقشة للرافعي في مذهبه في الأدب ، وفيه نقد لبعض الكتب والدواوين المصرية والمهجرية ، كدواوين على محمود طه وإبراهيم ناجي وفوزي المعلوف .

و « في أوقات الفراغ » لمحمد حسين هيكل ، مجموعة مقالات أيضاً نشر معظمها في السياسة ، وقد رتبها المؤلف في كتابه ثلاث طوائف . وأهم ما في الطائفة الأولى مباحث مختلفة في النقد ، وترجمات متنوعة « لأناتول فرانس » ، و « بييرلوتي » وقاسم أمين . . وأهم ما في الطائفة الثانية مقالات عن مصر وتاريخها القديم ، بمناسبة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون . . وأهم ما في الطائفة الثالثة تلك المقالات الخاصة بالدعوة إلى الأدب القومي ، الذي يمثل البيئة المصرية والحياة المصرية وتوضح فيه سمات الأمة وخصائص الشعب ، بما يميز المصريين عن أسلافهم الأقدمين وجيرانهم المعاصرين .

و « مطالعات في الكتب والحياة » للعقاد مجموعة مقالات أيضاً نشر معظمها في « البلاغ »^(١) . وتلك المجموعة من المقالات متنوعة غاية التنوع ، فهي تتناول شخصيات عربية وأوربية مثل : المعري والمتنبي و « أناتول فرانس » و « عمانويل كانت » ، كما تتناول مباحث جمالية وفنية ، مثل : « عبقرية الجمال » ، و « الحرية والفنون الجميلة » و « معرض الصور » . . وتتناول كذلك دراسات أدبية نقدية ، مثل : « الأدب كما يفهمه الجيل » و « القديم والحديث » و « الشعر ومزايده » و « خواطر عن الطبع والتقليد » . . وأخيراً تتناول تلك المقالات بعض الانطباعات والصور الوصفية مثل : « الألم واللذة » و « على معبد لايزيس » و « التمثيل في مصر » .

(١) نشر بعضها في صحف أخرى مثل : الأهرام والنيل والمشكاة والشذور .

ومثل هذا الكتاب كتاب « ساعات بين الكتب » ؛ فهو الآخر مجموعة مقالات نشرت في الصحف والمجلات التي كان العقاد يتعاون معها في ذلك الحين ، وهو أيضاً يضم أوازناً متنوعة من تلك المقالات ؛ ففيه مقالات عن شخصيات عربية وأجنبية ، مثل : ابن الرومي والمنبجي ، و « شكسبير » و « توماس هاردى » و « بلاسكو إيبانيث » و « كبلنج » و « إيسن » و « رسو » و « فولتير » . وفي الكتاب أيضاً مقالات عن « الشعر في مصر » ، وأخرى في النقد مثل : « التجميل في الأسلوب والمعاني » و « الصحيح والزائف في الشعر » و « النثر والشعر » . . وفيه كذلك مقالات إسلامية تتصل بالجانب الأدبي والنقدي ، وهي تلك المقالات التي كتبها حول « إعجاز القرآن » . . وفي الكتاب أخيراً طائفة من المقالات التي تعبر عن خاطر أو انطباع أو وجهة نظر ، مثل : « حب المرأة » و « الغيرة » و « النكتة » و « البطولة » و « الوطنية » .

و « حصاد المشيم » للمازني قريب الشبه بكتابي العقاد ، فهو مجموعة مقالات متنوعة ، قد نشرها صاحبها أولاً في الصحف التي كان يعمل بها ، وخاصة « الأخبار »^(١) . وبعض تلك المقالات عن المنبجي وابن الرومي ، و « تاجر البندقية » و « رباعيات الخيام » . وبعضها عن الفن واللغة « كعرض الصور » و « الحقيقة والمجاز » . كما أن بعض تلك المقالات من النوع الإنشائي ، الذي يتناول الانطباع ويسجل الخاطرة ويصف المشهد . مثل حديث المازني عن « الصحراء » .

ومثل حصاد المشيم « قبض الريح » ، ففيه مقالات عديدة في النقد ، وجهت طائفة منها إلى طه حسين وكتابه « حديث الأربعة » . كما اختص بعضها بالحديث عن بشار وأبي العلاء ، وجاء بعضها الآخر من قبيل وجهات

(١) المراد الأخبار القديمة التي كان يصدرها أمين الرافعي شقيق المؤرخ عبد الرحمن

النظر والخواطر والانطباعات ، مثل : « نشأة الشعر » ، و « المرأة واللغة » و « المفعول المطلق » .

وقد قصد بهذا العرض لتلك الكتب وألوان المقالات التي تحويها ، إعطاء صورة للمقالة في جوانبها الموضوعية وميادينها المتعددة ، مما كان مظهراً جلياً من مظاهر ازدهار هذا النوع النثري في تلك الفترة .. فإذا تركنا هذه الجوانب المتصلة بالموضوع ونظرنا فيما يتصل بالمقالة من ناحية الأسلوب ، وجدنا جانباً آخر من جوانب الازدهار يفوق هذا الجانب ويتجاوزه بأشواط .

فقد أدت الثقافة الفنية التي تمتع بها كبار كتاب تلك الفترة ، وما كان لهم من شعور قوى باستقلال الشخصية ، وإحساس عارم بالحرية الفردية ، ثم ما كان من ممارسة متصلة للكتابة ومعاناة دائبة للإنتاج - قد أدت كل تلك العوامل إلى تعدد طرق التعبير ، وتميز أساليب الأداء ، برغم اندماجها جميعاً تحت اتجاهين رئيسيين ، هما : « الاتجاه الأسلوبى » و « الاتجاه الفكرى » .

ويمكن أن نتعرف على خمس من تلك الطرق ، هي : طريقة طه حسين التي يمكن أن نسميها « طريقة التصوير المتتابع » ، وطريقة العقاد التي يمكن أن نطلق عليها « طريقة التعبير المحكم » ، وطريقة الرافعى التي نستطيع أن نقول إنها : « طريقة البيان المقطر » ، وطريقة الزيات التي نستطيع أن نعرفها « بطريقة البيان المنسق » . وأخيراً طريقة المازنى التي لا نبعد عن الحق إذا وصفناها بأنها طريقة « الأداء المصرى » .

(١) طريقة طه حسين :

وقد اخترت لطريقة طه حسين اسم « طريقة التصوير المتتابع » ، لأن هذا الكاتب يغلب عليه في أسلوبه التصوير بالألفاظ والجمل ، وتقديم المشاهد المتتابعة والصور المتعاقبة ، التي قد يكون بعضها لرسم شئ حسى خارجى ،

وبعضها لنقل جو نفسى داخلى ، وبعضها لتجسيم معنى أو إبراز فكرة أو تعميق إحساس .

ولطه حسين وسائل عديدة فى رسم صوره وإيرادها فى تتابع وتعاقب ومن أهم تلك الوسائل ، الاعتماد على الجمل القصار ، وإيراد تلك الجمل - أو بعض أجزائها - فيما يشبه التكرار والإعادة^(١) ، مما يحقق بالكلمة والعبارة تجسيم الصورة أولاً ، ويهبها التحرك والتتابع ثانياً .. ومن أهم وسائل طه حسين كذلك ، استخدام الروابط - كحروف الجر ونحوها - فى وفرة وتنوع وتقابل ، مما يزيد التجسيم الذى يبرز الصورة ، ويضعف التتابع الذى يهبها الحيوية . على أن لطريقة طه حسين بعد تلك الوسائل : سمات أخرى تحدد بقية أبعادها ، وتميز آخر ملاحظها . ومن تلك السمات المميزة ، استخدام طائفة من « اللزمات » فى البدء والانتقال والتفصيل ، كقوله « ليس من شك » ، و « مما لا شك فيه » و « مهما يكن من أمر » ، وكقوله : « يحدث هذا حيناً ويحدث ذلك حيناً ، ويحدث كذا فى كثير من الأحيان » ، وكقوله عن شىء : « تستطيع أن تسميه « كذا » ، وتستطيع أن تسميه « كيت » وأنا زعيم لك بأنه ليس « بكذا » وليس « بكيت » وإنما هو شىء آخر غير « كذا » وغير « كيت » جميعاً .

ومن سمات طريقة طه حسين المميزة كذلك ، ميله إلى التوجه بالحديث إلى المخاطب ، حتى ليبدو وكأنه يحدث قارئه ولا يكتب إليه .

ومن سماته الفنية أيضاً الإلمام بالسجع الخفيف غير المتكلف ، حين تدعو الحاجة إلى إشاعة لون من النغم فى الحديث ، أو حين يتطلب الموقف بعض التأثير بموسيقى الكلم . على أن هذا السجع فى كثير من الحالات لا يأتي فى نهاية الجمل - شأن السجع التقليدى - وإنما يأتي بين كلمتين متجاورتين فى

(١) علل بعض الباحثين هذا التكرار بكون طه حسين يمل ولا يكتب ، فأخذت طريقته بعض

خصائص الخطابة . اقرأ حديث « جيب » عن أسلوب طه حسين فى كتابه :

الجملة الواحدة ، وقد يجاوره بعد ذلك سبع بين نهايتي جملتين ؛ كقوله « كان الشيخ مهيباً رهيباً ، وكان فحماً ضخماً ، قد ارتفعت قامته في السماء ، وامتد جسمه في الفضاء^(١) » .

وكلف طه حسين بتلك الوسائل السابقة المحققة للتتابع يورطه أحياناً في اللف والدوران من غير ضرورة ، كما يورطه أحياناً أخرى في بقاء الحركة الأسلوبية ، ويجعل من صوره - في بعض ما يكتب - شيئاً شبيهاً بصور السينما التي تعرض بالطريقة البطيئة ، لتوضيح حركة خفية أو تسجيل موقف غريب .

على أن الغالب على طريقة طه حسين ، استخدام التتابع بوسائله العديدة في تجسيم أبعاد الصور الحسية ، وتعميق الإحساس بأبعاد الصور النفسية ، وتأكيد الإيمان بالفكرة المجردة . فما يبدو في ظاهره تكراراً وإعادة ، إنما هو في حقيقته تتابع ، في كل جزء من أجزائه زيادة ولو طفيفة ، وتغيير ولو يسير ، ونحو ولو غير ملحوظ ، أشبه ما يكون بكل لقطة من لقطات « الفيلم » الجزئية التي تؤلف في جملتها اللقطة الكلية في حركتها وحيويتها ، ثم تؤلف مع اللقطات الكلية الأخرى أبعاد العمل الفني وأعماقه وإيحاءاته فنه .

ونستطيع أن نبين طريقة « التصوير المتتابع » التي أطلقناها على طريقة طه حسين ، في النموذج التالي ، وهو جزء من مقال له « عن الحب في شعر عمر بن أبي ربيعة » . . وفي هذا النموذج يقول طه حسين .

« . . . وكان كل شيء في حياة عمر وسيلة إلى الاتصال بالمرأة وذكرها والتحدث إليها ، ولا سيما الحج ، فلم يكن ابن أبي ربيعة يفهم من موسم الحج إلا أنه معرض إسلامي للجمال . كان إذا قرب المرمم اتخذ أجمل ما كان يستطيع من زينة ، وظهر في مظهر الفتوة والقوة ، وفارق مكة ،

(١) انظر : « على هامش السيرة » لطلح حسين ج ٣ ص ١ .

فتعرض للحجيج في طريق المدينة والشام والعراق ، يتلمس نساءهم ويتبين هواجسهم ، ويعرض منها لمن تظهر عليها آثار النعمة والترف ، فإذا وافى الحجيج مكة وغيرها من مواضع المناسك ، كان عمر قد أحصى النساء اللاتي يجب أن يكون بينه وبينهن لقاء أو حديث أو مكاتبة . وكانت له رسل تعمل في ذلك فتأتيه المواعيد في مكة حيناً ، وفي منى حيناً آخر . وكانت أحب ساعات الدهر إليه أوائل الليل من أيام الموسم ، حين ينتهز النساء فرصة الليل فيخرجن للطواف . هنالك كان عمر بن أبي ربيعة يترصدهن ، ومنهن من كانت ترصده . وهنالك كانت تبتدئ الأحاديث لتتم بعيداً عن البيت . حتى إذا انتهى الموسم وأزمع الحجيج العودة إلى بلادهم ، رأيت عمر مقسماً بين نساء المدينة ونساء الشام ونساء العراق ، يشيع هذه ثم يعود فيشيع تلك ، ثم يترك هاتين ليشتيع امرأة أخرى . وهو لا يفرغ من تشيع امرأة إلا قال الشعر الجليد يسبقها إلى موطنها ، ولا يلبث أن يسقط بين أيدي المغنين ، فإذا هو مصدر للهو والطرب لهذه الأرستقراطية المترفة من أبناء قريش والأنصار . فكان موسم الحج موسم شعر وغناء في الحجاز .

« . . . منذ سنين كتب صديقي الأستاذ ضيف رسالة باللغة الفرنسية قدمها إلى « السربون » وقارن فيها بين عمر بن أبي ربيعة وبين الشاعر الفرنسي « ألفرد دي موسيه » ، وقد تكون هذه المقارنة خلافة في ظاهر الأمر ، فعمر بن أبي ربيعة أظهر عشاق العرب . و « ألفرد دي موسيه » أظهر الغزلين من شعراء فرنسا في القرن الماضي ، وكلاهما وقف حياته على المرأة وحباها ، وكلاهما وقف شعره على جمال المرأة والتغنى به . ولكن الفرق عظيم جداً بين الشاعرين ، عظيم إلى حد أن المقارنة بينهما مستحيلة ، فليس بين نفسيهما شبه ما . أنت محزون حين تقرأ « ألفرد دي موسيه » ، يتفطر قلبك لوعة وأسى ، ويأخذك شيء من اليأس والسخط على الحياة والزهد فيها ، حين تنظر إلى هذا الحب القوي المتين ، فتري أنه على قوته وصدقته ، ومثابته جريح يدمى .

« ولكنك مبهج راض للحياة ، حين تقرأ شعر ابن أبي ربيعة ، فلم يكن قلبه جريحاً ، ولم تكن نفسه كثيبة ، ولم يكن يرى الحياة إلا هواً أو سبيلاً إلى اللهو . وأنت حين تقرأ ما يظهر ابن أبي ربيعة فيه الحزن والأسى مطمئن راض ، بل مبتسم ، لأنك تعلم أن هذا الحزن إنما هو وسيلة إلى السرور ، ومذهب من مذاهب الاستعطاف ، وسبيل من سبل اللذة » .

« لا أضع ابن أبي ربيعة بإزاء « ألفرد دى موسيه » وإنما أضعه بإزاء رجل فرنسي آخر هو أخوه حقاً ، هو صورته الصادقة لولا ما بينهما من فروق البيئة والجيل ، ولكن نفسيهما نفس واحدة ، ولكن حسيهما حس واحد ، ولكن مذهبيهما في الحب وإعلانه مذهب واحد . كلاهما أحب بحسه وأخضع قلبه لحسه ، وكلاهما فتن النساء ، وكلاهما تحدث بفنه للنساء حديثاً حلواً خلافاً ، وكلاهما تعمق الحب الحسي حتى وصل إلى قرارته ، وكلاهما أحب حتى كره الحب ، ولد حتى زهد اللذة ، وكلاهما لم يعرف لحبه موضعاً يقصره عليه ، فكان يترك هذه ليحب تلك ، ويخلص من هذه ليقع في شرك تلك » .

« سألتني عن هذا الفرنسي الذي يشبه عمر بن أبي ربيعة هذا الشبه القوى الغريب . ليس شاعراً ولكنه ناثر كالشاعر ، أنت تعرفه حق المعرفة لأن بينك وبينه صلة قوية ، لأنه صديق الشرق عامة وصديق مصر خاصة : ببيروتي ... (١) » .

(ب) طريقة العقاد :

ولما آثرت لطريقة العقاد اسم « طريقة التعبير المحكم » ، لأنه يعتمد إلى التعبير عما عنده بالفاظ وجمل محكمة ، فيها الدقة ، وفيها القصد ، وفيها التركيز ، وفيها دسامة الزاد قبل أن يكون فيها رونق الشكل ، فلا إفراط في

(١) انظر : حديث الأربعاء ج ٢ ص ٣٠٩ وما بعدها .

المقدمات ، بل أحياناً لا تكون هناك مقدمات ، ولا لجوء إلى التكرار أو اللف أو التوكيد بالكلمة أو بالجملة ، لأنه لا محل لشيء من ذلك ، وإنما المحل الأول لإعطاء أوفر معان وأغزر أفكار ؛ وحسب الكلمة والعبارة أن تؤدي المعنى وتنقل الخاطرة وتفصح عن الشعور ، وهي تتبع كلمة أو عبارة أخرى ، لكن لا لتحدث معها إيقاعاً أو تزيد الفكرة تأكيداً ، وإنما لتزيد المعنى ولتضيف إلى الفكرة جديداً .

فهذه الطريقة لإحكامها لا تنزيد ، ولا تهتم بالإطار ، وإنما تجعله لباساً محبوباً مفصلاً على قد المعاني . بل إن هذا الإحكام قد يبالغ فيه أحياناً إلى حد الضيق ، فلا تتسع العبارة للمعاني بالقدر الكافي ، وقد تطول الجملة مع ذلك أكثر من المألوف ، فيبدو جزء من الأسلوب على شيء من الغموض أو الجفاف أو الالتواء ، ويتطلب من القارئ تنبهاً عظيماً كما يقول الأستاذ « جيب » (١) .

على أن الغالب على تلك الطريقة الإبانة والإفصاح ، ولا ينقصها الجمال الطبيعي البعيد عن التلاعب بالعواطف ، وعن التوجه المباشر إلى العين بالصورة أو إلى الأذن بالجرس . بل إن هذا الجمال قد يصل أحياناً إلى حد الشاعرية إذا كان الموقف متطلباً لذلك . وهذا يأتي جرياً وراء الإحكام الذي يلبس كل مضمون شكله ، ويختار لكل موقف ما يناسبه .

ومن سمات هذه الطريقة المميزة ، استخدام التذييلات الضابطة والاحتراسات المتحفظة ، ضماناً لإحكام التعبير ، وصوناً لدقة المعنى .

ومن سمات هذه الطريقة كذلك الميل إلى التفصيلات المنطقية لا اللغوية ، واستخدام المقابلات العقلية لا البديعية . وكل ذلك يأتي أيضاً جرياً وراء الإحكام ورعاية لدقة أداء المعاني .

(١) ذكر الأستاذ جيب أيضاً عن أسلوب العقاد أنه شديد الشبه في نسجه بالأساليب الغريبة .

اقرأ حديثه في :

ومن سمات هذه الطريقة بعد هذا ، الابتعاد عن الزخرف بكل ألوانه ، وذلك باستثناء بعض السجع الذى قد يؤق به قليلا فى المواقف المحتاجة إلى رنين يقرع السمع ، كمواقف السخرية والتحدى والدعابة وما إلى ذلك . ويمكن أن نتيين طريقة « التعبير المحكم » التى أسمينا بها طريقة العقاد ، فى هذا النموذج التالى ، وهو جزء من مقال للكاتب الراحل بعنوان « الألم واللذة » وفيه يقول :

« أما أن الألم موجود فى هذه الدنيا فما لا يختلف فيه اثنان ، وأما أنه فوق ماتقبله النفوس فما لا يختلف فيه إلا القليل ، وأما أنه نافع أو غير نافع ومقدم للحياة أو مشبط لها ، فذلك ما يختلف فيه الكثيرون . »
« ورأى فى هذا الخلاف أن الألم ضرورة من ضرورات الحياة ، وحسنة من حسناتها فى بعض الأحيان ، وحالة لا تميخيل الإنسانية بدونها على وجه من الوجوه . »

« أما تفصيل هذا رأى ، فهو أن الشعور بالنفس يستلزم الشعور بغير النفس ؛ فهذه « أنا » التى تقو لها وتجمل فيها خصائص حياتك ومميزات وجودك وتعرف بها نفسك مستقلا عما حولك منفرداً بإحساسك ، هى نصيبك من الحياة الذى لا نصيب لك غيره ، وهى تلك « الذات » التى لا تشعر بها إلا إذا شعرت بشئ مخالف لها فى هذا العالم الذى يحيط بها . فأنت لاتكون شيئاً له حياة ولذات وآلام ومحاب ومكاره ، إلا إذا كانت فى العالم أشياء أخرى غيرك ، ولاتكون هذه الأشياء الأخرى معك إلا إذا كان منها ما يلائمك وما لا يلائمك ، أو ما يسرك وما يؤلك . »

« فإذا أردت حياة لا ألم فيها فأنت تريد إحدى حياتين : فإما أن تكون وحدك فى هذا الوجود ، وهذه حياة لا يميخيل العقل كيف تكون ، ولو تخيلها لما أطاق احتمالها . وكيف ونحن نرى أن الأديان الكبرى كلها تعلمنا أن الله خلق الخلق ليعرفه غيره بعد أن كان ولا شئ سواه ؟؟ فإذا كانت النفس البشرية لا تقوى على أن تتصور إلها منفرداً بالوجود ، فكيف تراها تطيق

الحياة وحدها ، أو تعد هذه الحياة المتوحدة غايتها وأمنيتها من السعادة والخلو
من الألم ؟؟ »

« وإما أن يكون معك في الوجود غيرك على ألا تحس به ، أو على ألا
يصدمك من هذه الأشياء صادم ولا يقابلك منها ما ترى أن بينه وبين حياتك
اختلافاً وفاقاً ، وهذه هي أشبه الحالات بـ « الزفانا » البوذية ، أو هي الموت
بذاته في صورة غير صورته المعهودة » .

« ولست أفرض لهاتين الحياتين حياة ثالثة ، إلا أن يتمنى المتعنى أن تسره
الأشياء الأخرى التي تصادمه في هذا الوجود ، فلا يكون إلا مبتهجاً بها راضياً
عن جميع حالاتها . وهذا كالجمع بين المتناقضات ؛ لأن من سره قرب شيء
سأه البعد عنه ، ومن أرضاه أن يدرك أملاً أغضبه أن يُحرمه . فإما حياة
متشابهة من جميع الجوانب فيستوى فيها الخير والشر والحسن والقبيح ، بل
لا يكون فيها خير ولا شر ولا حسن ولا قبيح ، بل لا يكون فيها شيء تتمناه
لأنك لا تحرم فيها شيئاً . فكيف تكون هذه الحياة هي رضى النفس وأمنيتها
التي نتمناها ؟ . وإما حياة تختلف جوانبها ففيها النقيض ونقيضه ، وفيها حينئذ
ما يسر وما يسوء وما يلد وما يؤلم » .

« ومخالصة هذه الفروض ، أن النازل عن الألم نازل عن ذاته أو حياته
في هذا العالم ، وأن العقل الإنسانى لن يستطيع أن يتخيل حياة مبرأة من الألم
وإن كان يتمناها أحياناً ... ولو أننا دفعنا خوف الألم يوماً واحداً من نفوس
الأحياء لبادوا جميعاً في ذلك اليوم الواحد ؛ ذلك أن أحداً منهم لا يبالي أن
يخطب بجدار أو يسقط من عل أو يغرق في نهر أو يلقى بنفسه في المهالك التي
فيها تلفه . وهو لا يتحرك في غيبوبة الألم حركة إلا كان مشفياً على تلف أو
واقعاً فيه . فنحن إنما نحفظ حياتنا الحاضرة بذخيرة من الآلام السابقة ، التي
عاناها أسلافنا وتعلموا منها ما تعلموه من حيلة ومقدرة ، ولا نكاد نضيف
شيئاً جديداً على ما ادخروه من كنوز الحياة ، حتى نسلك إليه من سراديب
الألم وأنفاقه المظلمة . ولولا أنني أعلم أن الحياة نفسها أكبر من الألم ، وأنكر

أنه كل شىء فيها ، لقلت : إن الحياة هى قابلية الألم ، وإننا كلما ازداد نصيبنا من الحياة ازداد معه قسطننا من الألم .

وليس معنى هذا بالبداهة أننى أمتنع الشكوى على المتألمين ؛ فإن الألم الذى لا يشتكى صاحبه لا فائدة فيه . ولا أننى آبى العطف عليهم ؛ فإن النفس التى تتسع للألام تتسع للعطف عليها . ولكننى أعنى أن أجعل الحياة أكبر من ألمها ، وأن أقول إن الحياة التى نألم فى سبيلها جديرة أن تكون شيئاً عظيماً ، لأن أعكس الأمر كما يعكسه بعض الساخطين المتذمرين فأقول : إنها لحقيرة لأننا نألم فى سبيلها^(١) ... »

(ح) طريقة الرافعى :

وإنما فضلت لطريقة الرافعى اسم « طريقة البيان المقطر » ، لأنه يميل فى أسلوبه إلى الناحية البيانية ، ويهتم فى المقام الأول بجمال الصياغة وروعة الديباجة ، ثم لأن بيانه ليس ذلك البيان القريب التناول ، البسيط العناصر ، الهين الأداء ، وإنما هو بيان فيه بعد وتركيب وجهد ؛ حيث يجنح صاحبه إلى اعتصار المعانى ، وتوليد الأفكار ، ومزج الخواطر ، من خلال مجازات مركبة واستعارات بعيدة وكنائيات خفية ، فيأتى بيانه آخر الأمر أشبه بعملية تقطير لألوان من الزهور المعروفة ، والورود المألوفة ، والرياحين الشائعة ، لاستخلاص عطر مركب مركز غريب ، فيه جمال ولكن ليس فيه بساطة ، وفيه متعة ولكن ليس فيه جلاء ، وفيه فن ولكنه فن المهارة التى تسيطر على الفطرة .

وهكذا كان أسلوب الرافعى فى النثر قريب الشبه بأسلوب أبى تمام فى الشعر ؛ تزدحم فيه الاستعارات والمجازات والكنائيات والتشبيهات ، ولكن فى جدة وطرافة وإبداع فى كثير من الأحيان . وهذا كله يأتيها من جهة إعمال الفكر وتحكيم المهارة ، مما يبعدها كثيراً عن المألوف ، ويجنح بها

(١) انظر : مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٥٤ وما بعدها .

إلى غير المتوقع . وقد يسبب ذلك بعض الغموض الذى يصل أحياناً إلى حد الإلغاز .

ومن خصائص طريقة الرافعى - أو طريقة البيان المقطر - أنها تستلهم المعجم القرآنى والسنى والتراثى على وجه العموم ؛ حيث يتكىء الكاتب فى كثير من المواطن على لفظة أو عبارة من القرآن الكريم ، أو على كلمة أو جملة من الحديث الشريف ، أو على حكمة أو مثل أو بيت شعر من مأثورات العرب .

وبما يكمل صورة طريقة الرافعى بعد ذلك كله ، أنها تميل إلى استخدام بعض البديع ولكن فى اقتصاد وفنية ، وبعض هذا البديع يأتى لخدمة الجانب البيانى المتصل بروعة الصياغة ، كالسجع والجناس ، وبعضه يأتى لخدمة الجانب المعنوى الجانح إلى توليد الأفكار كالمقابلة والتورية .

وأهم ما يمثل فن المقالة عند الرافعى وأسلوبه الذى تم له فى هذا الفن ، تلك المقالات التى كان ينشرها فى « الرسالة » والتى جمع طائفة منها فى كتابه « وحى القلم » . وهى تتناول خواطر نفسية ، ومشاعر إنسانية ، ومواقف إسلامية ، وصوراً وصفية ، ونظرات إصلاحية . ويغلب عليها جميعاً الطابع العربى ، ويشيع فيها الروح الإسلامى ، وتتسم فى اتجاهها العام بالانفتاح إلى التراث .

ولعل النموذج التالى يوضح ما ذكر لطريقة الرافعى من خصائص . وهو جزء من مقال له بعنوان « حقيقة المسلم » يقول فيه الكاتب :

« لا يعرف التاريخ غير محمد (صلى الله عليه وسلم) رجلاً أفرغ الله وجوده فى الوجود الإنسانى كله ، كما تصب المادة فى المادة ، لمتزج بها ، فتحولها ، فتحدث منها الحديد ، فإذا الإنسانية تحول به وتنمو ، وإذا هو (صلى الله عليه وسلم) وجود سار فيها ، فما تبرح الإنسانية تنمو به وتحول » .

« كان المعنى الآدمى فى هذه الإنسانية كأنما وهن من طول الدهر عليه

يتحيفه ويمحوه ويتعاوره بالشر والمنكر ، فابتعث الله تاريخ العقل بآدم جديد . بدأت به الدنيا تطورها الأعلى ، من حيث يرتفع الإنسان على ذاته ، كما بدأت من حيث يوجد الإنسان في ذاته ، فكانت الإنسانية دهرها بين اثنين : أحدهما فتح لها طريق الحجيء من الجنة ، والثاني فتح لها طريق العودة إليها . كان في آدم سر وجود الإنسانية ، وكان في محمد سر كمالها .

« ولذا سمي الدين (بالإسلام) ، لأنه إسلام النفس إلى واجبها ، أى إلى الحقيقة من الحياة الاجتماعية ، كأن المسلم ينكر ذاته فيسلمها إلى الإنسانية تصرفها وتعاملها في كمالها ومعاليها ، فلا حظ له هو من نفسه يمسكها على شهواته ومنافعه ، ولكن للإنسانية به الحظ » .

« وما الإسلام في جملته إلا هذا المبدأ ، مبدأ إنكار الذات و (إسلامها) طاعة على المنشط والمكره لفروضها وواجباتها ، وكأما نكصت إلى منزعتها الحيوانى ، أسلمها صاحبها إلى وازعها الإلهى . وهو أبداً يروضها على هذه الحركة ما دام حياً ، فينتزعها كل يوم من أوهام دنياها ليضعها ما بين يدي حقيقتها الإلهية ، يروضها على ذلك كل يوم وليلة خمس مرات مسماة في اللغة خمس صلوات ، لا يكون الإسلام إسلاماً بغيرها ، فلا غرو كانت الصلاة بهذا المعنى كما وصفها النبي (صلى الله عليه وسلم) : هى عماد الدين . بين ساعات وساعات في كل مطلع شمس من حياة المسلم صلاة ، أى إسلام النفس إلى الإرادة الاجتماعية الشاملة القائمة على الطاعة للفرض الإلهى ، وإنكار لمعانيها الذاتية الفانية التى هى مادة الشر فى الأرض ، وإقرارها لحظات في حيز من الخير المحض البعيد عن الدنيا وشهواتها وآثامها ومنكراتها ، ومعنى ذلك كله تحقيق المسلم لوجود روحه ، إذا كانت أعمال الدنيا فى جملتها طرقات تنشت فيها الأرواح وتتبعثر ، حتى تفصل روح الأخ عن روح أخيه فتتركها ولا تعرفها » .

« وهذا الوجود الروحى هو مبعث الحالة العقلية التى جاء بها الإسلام ليهدى الإنسانية إليها ، حالة السلام الروحانى الذى يجعل حرب الدنيا

المهلكة حرباً خارج النفس لا في داخلها ، ويجعل ثروة الإنسان مقدرة بما يعامل الله والإنسانية عليه ، فلا يكون ذهابه وفضته مما كتب عليه « ضرب في مملكة كذا » ولكن ما يراه هو قد كتب عليه « صنع في مملكة نفسى » ، ومن ثم لا يكون وجوده الاجتماعى للأخذ فحسب ، بل للعطاء أيضاً ، فإن قانون المال هو الجمع ، أما قانون العمل فهو البذل .

« بالانصراف إلى الصلاة وجمع النية عليها يستشعر المسلم أنه حطم الحدود الأرضية المحيطة بنفسه من الزمان والمكان ، وخرج منها إلى روحانية لا يحدها إلا بالله وحده . »

« وبالقيام في الصلاة يحقق المسلم لذاته معنى إفراغ الفكر السامى على الجسم كله ليمتزج بجلال الكون ووقاره ، كأنه كائن منتصب مع الكائنات يسبح بحمده . »

« وبالتولى شطر القبلة في سمتها الذى لا يتغير على اختلاف أوضاع الأرض ، يعرف المسلم حقيقة الرمز للمركز الثابت في روحانية الحياة ، فيحمل قلبه معنى الاطمئنان والاستقرار على جاذبية الدنيا وقلقىها . »

« وبالركوع والسجود بين يدى الله ، يشعر المسلم نفسه معنى السمو والرفعة على كل ماعدا الخالق من وجود الكون . »

« وبالجلوس في الصلاة وقراءة التحيات الطيبات ، يكون المسلم جالساً فوق الدنيا يحمد الله ويسلم على نبيه وملائكته ويشهد ويدعو . »

« وبالتسليم الذى يخرج به من الصلاة يقبل المسلم على الدنيا وأهلها إقبالا جديداً من جهتي السلام والرحمة . »

« وهى لحظات من الحياة كل يوم في غير أشياء هذه الدنيا ، لجمع الشهوات وتقبيدها بين وقت وآخر بسلاسلها وأغلالها من حركات الصلاة ، ولتمزيق الفناء كل يوم خمس مرات عن النفس ، فيرى المسلم من ورائه حقيقة الخلود ، فتشعر روحه أنها تنمو وتتسع . هى خمس صلوات ، وهى كذلك

خمس مرات يفرغ فيها القلب مما امتلأ به من الدنيا ... (١) .

(د) طريقة الزيات :

كذلك آثرت تسمية طريقة الزيات باسم « طريقة البيان المنسق » ، لأن هذا الكاتب أولاً يميل في أسلوبه إلى الناحية البيانية ويجعلها في المحل الأول ، ثم لأنه ثانياً لا يعتمد إلى البيان البسيط أو إلى البيان المركب ، وإنما إلى البيان الذى يقوم على التنسيق والهندسة ؛ فالجملة فيه تعادل الجملة ، بل الكلمة تقابل الكلمة ، والفقرة توازي الفقرة : حتى ليتألف من الكلمات والجمل والفقرات لوحة بيانية تتقابل خطوطها ، وتتبادل مساحاتها وتتوازن ألوانها ، كاللوحات التى ترسم على مسطح قسم أولاً إلى مربعات ، كيلا ينحرف خط أو تزيد مساحة أو يحور لون .

والزيات يهتم - لتحقيق ذلك - باستخدام ألوان من المحسنات ، ولكن في مهارة فائقة ، ورشاقة شفافه . وبعض هذه المحسنات يأتي به لتحقيق التناسق الصدوق كالسجع والجناس ، وبعضها يأتي به لتحقيق التناسق المعنوى كالمقابلة والطباق .

وهكذا يحس قارئ مقالة الزيات ، أنه أمام عمل هندسى مصمم مقسم مهندم ، قد اعتنى فيه بالحرف والمقطع والكلمة ، مثل العناية بالجملة والعبارة والفقرة . فلا تثقل كلمة وتخف كلمة ، ولا تطول عبارة وتقصر عبارة ، ولا يوضع جزء من الجملة (نشازاً) دون جزء آخر يقابله ويسانده ، ويكون معه عملاً جمالياً أساسه التناسق والتعادل .

وأهم ما يمثل فن المقالة عند الزيات ، تلك المقالات التى كان يفتتح بها أعداد مجلة « الرسالة » والتي جمع أكثرها بعد ذلك في مجلدات باسم « وحى الرسالة » . وتلك المقالات تتنوع بين أدبية واجتماعية وسياسية وصفية . ويغلب عليها وفرة العناية بالإطار ، وشدة رعاية جانب الشكل ، حتى ليقطع الزاد الفكرى

فيها ، ويتضاءل المضمون بها في كثير من الأحيان . ولكنها تبقى - برغم ذلك - باهرة بإشراق صياغتها ، أخاذة بروعة بيانها ، هذه الروعة التي تجعل منها في بعض الأحيان شيئاً شبيهاً بالشعر ، وخاصة في الموضوعات العاطفية والوصفية .

وهذا نموذج « لطريقة البيان المنسق » التي عرف بها الزيات ، تتضح فيه أهم سمات تلك الطريقة التي سلف عنها الحديث . والنموذج جزء من مقال للكاتب بعنوان « أوروبا والإسلام » وفيه يقول :

« شَيعَ الناسُ بالأمسُ عاماً قالوا إنه نهاية الحرب ، واستقبلوا اليوم عاماً يقولون إنه بداية السلم . وما كانت تلك الحرب التي حسبوها انتهت ، ولا هذه السلم التي زعموها ابتدأت ، إلا ظلمة أعقبتها عُمى ، وإلا ظلاماً سيعقبه دمار ! » .

« حاربت الديمقراطية وحليفها الشيوعية عدوتيهما الدكتاتورية ، وزعمتا للناس أن أولاهما تمثل الحرية والعدالة ، وأخراهما تمثل الإخاء والمساواة ، فالحرب بينهما وبين الدكتاتورية التي تمثل العدو في الأرض والتعصب للجنس والتطلع إلى السعادة ، إنما هي حرب بين الخير والشر ، وصراع بين الحق والباطل . ثم أكدوا هذا الزعم بميثاق خطوه على مياه (الأطلسي) ، واتخذوا من الحريات الأربع التي ضمنها هذا الميثاق مادة للدعاية شغلت الإذاعة والصحافة والتمثيل والتأليف أربع سنين كوامل ، حتى وهم ضحايا القوة وفرائس الاستعمار أن الملائكة والروح ينزلون في كل ليلة بالهدى والحق على روزفلت وتشرشل وستالين ، وأن الله الذي أكمل الدين وأتم النعمة وختم الرسالة ، قد عاد فأرسل هؤلاء الأنبياء الثلاثة في واشنطن ولندن وموسكو ، ليدرأوا عن أرضه فساد الأبائسة الثلاثة في برلين وروما وطوكيو ! . وعلى هذا الوهم الأثيم بذلت الأمم الصغرى للدول الكبرى قسطها الأوفى من الدموع والدماء والعرق ؛ فأقامت مصر من حريتها وثروتها وسلامتها في (العلمين) سداً دون القناة ، وحجزت تركية

بجياذها الودى سيل النازية عن الهند ، وفتحت إيران طرقها البحرية والبرية ليمر منها العتاد إلى روسيا . ولولا هذه النعم الإسلامية الثلاث لدقت أجراس النصر فى كنائس أخرى » .

« ثم تمت المعجزة وصرع الجبارون ووقف الأنبياء الثلاثة ، على رعوس الشياطين الثلاثة ، يهصرون الأستار عن العالم الموعود ، وتطلعت شعوب الأرض إلى مشارق الوحي فى الوجوه القدسية ، فإذا اللحي تتساقط ، والقرون تنثأ ، والمسابع تنفرط ، والمسوح تهتك ، وإذا التسابيح والتراتيل عواء وزئير ، والوعود والمواثيق خداع وتغدير ، وإذا الديمقراطية والشيوعية والنازية والفاشية كلها ألفاظ مترادف على معنى واحد ، هو استعمار الشرق واستعباد أهله ! » .

« إذن برح الخفاء وانفضح الرياء ، وعادت أوربا إلى الاختلاف والاتفاق على حساب العرب والإسلام^(١) ... » .

(هـ) طريقة المازنى :

وأخيراً فضلت لطريقة المازنى اسم « طريقة الأداء المصرى » ، لأن هذا الكاتب يميل فى أسلوبه إلى أن يؤدى مشاعره وأحاسيسه وأفكاره وانطباعاته ، بروح مصرية ، وبلغة فيها ظلال لغة المصريين . فهو يميل إلى الدعابة والسخرية وإبراز المفارقات ، مما عرفت به الروح المصرية فى تناولها للأشياء ، ثم هو يعمد إلى البساطة واليسر فى التعبير ، ويستخدم — غالباً — الألفاظ الأليفة التى تعودتها الأذان ، ويلجأ إلى العبارات المأنوسة التى ألفتها الألسنة^(٢) ، وهو يؤثر من هذه وتلك ماله رصيد نفسى مصرى . وإشعاع شعبى غنى ، ما دامت الفصحى لا تنكرها والعربية السليمة لا ترفضها . بل إنه فى

(١) انظر : مجلة الرسالة . عدد ٧ يناير سنة ١٩٤٦ .

(٢) اقرأ ما كتب « جيب » عن أسلوب المازنى وتطوره فى :

كلفه بمثل تلك الألفاظ والتعابير ، يوشك أن يجرى جرياً وراء اللفظة الشعبية والعبارة المصرية التي تحاشاها الاستعمال المتفاح ، حتى ظن أنها ليست عربية . وفوق كل هذا يكلف المازنى بالمثل الشعبي كما يكلف برسم الصورة المصرية التي تستمد عناصرها من البيئة المحلية ، ومن البيئة القاهرية على وجه الخصوص . والمازنى فى كل ذلك قاصد إلى الأداء بأسلوب فيه ظلال اللغة المصرية ، كما هو قاصد بسخريته ودعابته ومفارقاته إلى الأداء بأسلوب فيه عطر الروح المصرية كذلك . ومن تآزر عطر الروح المصرية وظلال اللغة المصرية فى المازنى ، يتحقق ما سميت « بطريقة الأداء المصرى » .

على أننا نجد فى أسلوب المازنى أحياناً بعض الألفاظ الغريبة أو المغالية فى مستوى الفصاحة . وأغلب الظن أنه يستخدم مثل تلك الألفاظ فى معارض السخرية أو إظهار المفارقة أو الإضحاك ، كأن يخاطب متعالياً بقوله « أيها الفطحل » ، وكأن يتحدث عن متحدث بقوله : « إنه من الجهابذة » ، وكأن يقول عن حالة امتلائه « إنه شعر بالكظة » .

وبرغم هذا « الأداء المصرى » فى طريقة المازنى ، قد كان — غالباً — لا يتورط فى إهمال قواعد اللغة أو اللجوء إلى الألفاظ أو التراكيب العامية ، وإنما كان يحافظ على الإطار اللغوى الفصح ، فى قواعده ، وتراكيبه ومفردات ألفاظه ، اللهم إلا ما قد يكون من استعمال للفظ هنا أو عبارة هناك ، حين يفرضها رسم لجو ما ، أو يحتملها تصوير لشخصية معينة ، أو يدعو إليها إيجاء خاص .

وهذا نموذج يصور إلى حد كبير طريقة المازنى ، أو « طريقة الأداء المصرى » وسماها التى سلف عنها الحديث . والنموذج جزء من مقال للمازنى بعنوان « بين القراءة والكتابة » . وفيه يقول :

« مضت شهور لم أكتب فيها كلمة فى الأدب ، لأنى كنت أقرأ ! والقراءة والكتابة عندى نقيضان ، وقد كنت — وما زلت — امرءاً يتعذر عليه ، ولا يتأتى له ، أن يجمع بينهما فى فترة واحدة . ولكم أطلت الفكر فى ذلك

فلم يفتح الله على بتعليل يستريح إليه العقل ويأنس له القلب . وما أظن بي إلا أن الله جلت قدرته قد خلقني على طراز « عربات الرش » التي تتخذها مصلحة التنظيم - خزان ضخيم يمتلئ ليفرغ ، ويفرغ ليمتلئ ! . وكذلك أنا فيما أرى ؛ أحس الفراغ في رأسي ، وما أكثر ما أحس ذلك ! فأسرع إلى الكتب ألتهم ما فيها وأحشو بها دماغي ، هذا الذي خلقه الله لي خلقة عربات الرش كما قلت ! حتى إذا شعرت بالكظة وضايقتي الامتلاء ، رفعت يدي عن ألوان هذا الغذاء ، وقمت عنه متثاقلاً متثائباً من التخمة ، فلا ينجيني إلا أن أفتح الثقوب وأسح ! وهكذا دواليك ! .

« ولكم قلت لنفسي : أهذا الذي ركبته الله لك يا مازني بين كتفك ، رأس كرووس الناس أم معدة أخرى ؟ ؟ وأداة نظر وإدراك وتفكير هو أم مخزن يكتظ حيناً ويخلو أحياناً تبعاً لانتقال الأحوال بك ؟ والحق أقول إن الجواب يعينني ؟ وإذا لم أكن قد ركبت من الوهم شر الحمير ! فالناس في الأكثر والأعم إنما يعالجون الكتابة لأن في رموسهم فكرة أو خابجة ، كائنة ما كانت ، يبعثون العبارة عنها والإفصاح بها ، ولست أرى كذلك . ولقد يخيّل لي في بعض الأحيان أن في نفسي معنى معيناً ، ويؤكد ذلك عندي ويقرر اعتقاده ، ما أحسه من جيشان الصدر واضطرابه ، فأذهب ألتمس هذا المعنى أو الخاطر فإذا به قد تبخر ! وإذا بي كائني حين يجلس إلى جانبي ويحاول أن يقبض على الدخان الذي يتصاعد من سيجارتي ، وأنا أضحك من هذا الذي يحاوله ، وألهو به وأقول إنه يجرب في عالم المحسوسات بعض ما أعانيه في عالم المعنويات ! .

« . . . وأحياناً أفعل هذا : أسأل نفسي (أفى رأسك شيء ؟) ، وأعني بالشيء ماله قيمة ، لا أي شيء على الإطلاق ، فتساورني الشكوك ، فأنقر بأصبعي على جوانب رأسي كمن يريد أن يتبين من الرنين مبلغ الخلو ! وربما أسفت لأنني لا أستطيع أن أتناول رأسي هذا وأن أقلبه بين كفي وأن أفعل به ما يفعل المرء حين يختبر البطيخ !

« . . . وأمرى مع الكتب أغرب ، كنت في أول عهدي بها - أى منذ عشرين سنة أو نحو ذلك - أذهب في أول كل شهر إلى واحد من باعها فيتقدم إلى العامل سائلاً عن حاجتي فأبينها له ، فيرفع رأسه إلى الرفوف ويدور حول نفسه وهو في مكانه ، ثم يلتفت إلى وعلى شفتيه - دون عينيه - ابتسامة جهل وغباء ، ويهز لي رأسه أسفاً ؛ فأنحيه عن الطريق وأمضى إلى الرفوف وأجبل عيني فيها وأخذ منها ما يروقني وأنصرف عن الخانوت بأثقل من حمل حمار ! وأغرق فيها بقية الشهر إلى ما فوق الأذنين ، إن كان فوقهما شيء يستحق الذكر ! » .

« . . . وإني لأمر الآن بالمكاتب فأشيع بوجهي عنها وأغمض عيني دونها ، ويردني الكتاب بكرهى فأتركه حيث يقع ، وأهمله الأسابيع والشهور ، وإذا فتحته اكتفيت بأن أعبره تزجية للوقت ، ولم أبال من أى موضع بدأت ، وسيان عندي أن أقرأه من أوله إلى آخره ، أو من آخره إلى أوله ، أو أن لا أقرأه . وقد تعاودني الحمى القديمة ، ويتأوبنى الحنين الماضي إلى الكتب ، فأدافع نفسي عنها ما استطعت ، فإن عجزت وغلبت على أمرى ، طاوعتها على حذر وسايرتها متحفزاً ، وذهبت أنتخبر لها الكتب وأنتقيها . ومهما يكن من الأمر ، فلست الآن ذلك الذى كان كأنما يعبد منها دُمى وأصناماً ، ولقد غنمت أول فرصة سنحت فبعثتها جملة وتخريت بعد ذلك أن أزداد جهلاً ! » .

« ولكن الزامر يموت وأصابعه تلعب ! كما يقول المثل العامى . وللعادة حكم ! لا يقوى المرء كل حين على مغالبتها ، والنفس لا تطاوع المرء دائماً على ما يريد لها عليه من الخمود والتبلىد . وقد يزعج المرء أن يرى نفسه يقضى أيامه بطين الجسد وحده ، أو يموتها على الأصح ؛ فإن من الموت أن يستحيل الإنسان جثة خامدة المتقد لا ينقصها إلا الرى . وما لا يصح سلوى ومتعة قد يصلح دواء ، وعسير على من تعود أن يحس الحياة بأعصابه العارية أن

يروض نفسه على التبلد ويخلد إلى الركود ، فلا عجب إذا كنت أقبل على المطالعة حيناً بعد حين (١) .

٢ - الخطابة وازدهارها :

توفرت للخطابة في هذه الفترة عوامل عديدة دفعت بها أشواطاً في سبيل الرقي ، حتى تجاوزت مرحلتى الانتعاش والنشاط إلى مرحلة التآلق والازدهار . وبرغم أن أهم أنواع الخطابة في هذه الفترة كانت الأنواع السياسية والقضائية والدينية والاجتماعية - وهى الأنواع التى عرفت من قبل - فقد ارتقى كل نوع من تلك الأنواع رقياً ملحوظاً بما أتاحت له ظروف تلك الفترة من عوامل الرقي ووسائل الازدهار .

أما الخطابة السياسية ، فقد أتيح لها هذا الشعور الشديد بالحرية ، والاعتزاز البالغ بالأوضاع الديمقراطية ، مما أعقب ثورة سنة ١٩١٩ . كما أتيح لها النشاط السياسى الزائد ، والصراع الحزبى العنيف ، مما أعقب نيل البلاد للاستقلال الشكلى ، وفوزها بالدستور الشهيد ، ثم فتحها للبرلمان المضطهد ، وغرقها في الحزبية المتناحرة (٢) .

وقد كانت كل هذه العوامل مما منح الخطابة السياسية مزيداً من النشاط ومزيداً من التجويد ، حتى ازدهرت في المجالين الرسمى وغير الرسمى كما لم تزدهر من قبل .

ففي المجال الرسمى - الذى كان يتمثل في البرلمان - كانت الخطابة السياسية وسيلة الحكومة لبسط خطتها والإقناع بسياستها والدفاع عن موقفها وكسب الثقة بها . كما كانت الخطابة أيضاً وسيلة المعارضة ضد الحكومة ،

(١) انظر : قبض الريح للمازى ص ٥ وما بعدها .

(٢) انظر : المقال رقم ١ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب في هذا الفصل وعنوانها « بين الروح الوطنية والاتجاهات الحزبية » .

فى تنفيذ ما ترسم من خطة ونقض ما تتخذ من سياسة وإضاعة ما تنال من ثقة (١) .

وفى المجال غير الرسمى - وهو أفسح المجالات - كانت الخطابة السياسية من أقوى وسائل الأحزاب فى كسب الأنصار وهزيمة الخصوم ومحاولة الوصول إلى الأهداف . فالحزب غير الحاكم ، كان يعقد الاجتماعات السياسية ، ويقيم المؤتمرات الشعبية ، ليعرض أخطاء الحكومة ، ويبسط أهدافه فى السياسة ، ويسرد وعوده إذا حكم . كل هذا على ألسنة الخطباء المحاولين لكسب الجماهير بالكلمة المنطوقة الآسرة (٢) .

وفى كثير من الأحيان كان يحاول خطباء الحزب الحاكم - أو الأحزاب الحاكمة - أن يدافعوا عن سياسة الحكومة ، وأن يبرروا مسلكها ، ويسندوا وضعها ، كما كانوا يحاولون تضخيم أخطاء خصومهم ، وتشويه مسلك معارضهم ، كل هذا فى مؤتمرات واجتماعات ، تصل أحياناً إلى حد الطواف بالبلاد والتوجه بالحديث إلى الجماهير ، التى إن لم تحتشد حشدتها السلطات قسراً !!!

ومن هنا ازدهرت الخطابة السياسية وأصبحت من أهم الأسس التى يقوم عليها الساسة ، ويوزن بها رجال الحكم ، حتى ليكون قسط كبير من نجاحهم والتفاف الجماهير حولهم راجعاً إلى قدرتهم الخطابية .

غير أنه يلاحظ أن هذا النوع من الخطابة كان يعتمد غالباً على تجميل الصياغة وإحسان الأداء ، وقوة التلاعب بعقول الجماهير ، عن طريق التأثير الحسى والتحايل اللفظى . فكان الخطباء السياسيون - فى الأعم الأغلب - أحد رجلين : الأول رجل حكم ، يبسط خططاً لا ينفذ منها إلا أقل من القليل ،

(١) انظر : مضابط مجلس النواب منذ افتتاح البرلمان فى ١٥ مارس سنة ١٩٢٤ إلى سنة ١٩٢٩ . وانظر : أيضاً ما يورده عبد الرحمن الرافعى فى كتابه فى أعقاب الثورة المصرية ج ١ ، ص ٣٠٢ .

(٢) اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى : ج ١ ، ص ٣٠٢ .

ويعطى وعداً لا يوفى من بينها إلا بالنزر اليسير ، وكل همه أن يدافع عن وضعه ووضع حكومته بالحق حيناً وبالباطل في كثير من الأحيان . والثاني رجل معارضة ، غايته أن يزحرح الحكومة القائمة ، وهدفه أن يسقط الحزب الحاكم ، وذلك لكي يثبت حزبه وتتولى الحكم جماعة من فريقه . وكان ذلك كله يبعد بالخطابة السياسية كثيراً عن دقة الصدق ونبل الهدف ، ويدنيها أحياناً من خداع الهرج وتضليل الشعوب . ومن هنا كانت أهم أدواتها هي تلك الأدوات المتصلة بإثارة العواطف ، وأبرز سماتها هي تلك السمات المرتبطة باللعب بالمشاعر . فكانت تعتمد قبل كل شيء على العبارة الرنانة والحملة المنعومة واللفظة التي ترتبط بمعناها مشاعر الجماهير ، كألفاظ الاستقلال والحرية ، والدستور والديمقراطية ، والبرلمان والشعب ، والجهاد والاستشهاد ، وما إلى ذلك .

هذا وقد كان أبرع الخطباء السياسيين في أوائل تلك الفترة : خطيباً عرفناه في الفترة السابقة من أبرز خطباء الجمعية التشريعية ، ثم أحد زعماء الثورة المصرية التي ختمت بها تلك الفترة ، هذا الخطيب هو سعد زغلول ، الذي وصل الى الذروة في الخطابة السياسية — بالمفهوم الذي كانت تعنيه السياسة في ذلك الحين — فقد عرف بقدرة فائقة على التأثير وكسب المواقف عن طريق الكلمة الملقاة في الجموع ^(١) ، وعرفت له وسائل فريدة في هذا الشأن ، تشخص في جملتها أهم سمات الخطابة السياسية في ذلك الوقت . وقد اعتبر سعد لذلك النموذج لخطباء السياسة ، حتى إن معظم الخطباء السياسيين بعده قد تأسوه ، وبلغ ببعضهم الافتتان به أن قلده حتى فيما عيب عليه من خصائص لا تتفق والخطابة الممتازة . فقد كان سعد مثلاً يقطع الجمل إلى كلمات أو تراكيب يقف على آخر كل منها بالحركة ^(٢) ، فجاء بعض الخطباء

(١) انظر : سعد زغلول لعباس العقاد ص ٥٧٥ وما بعدها .

(٢) يعلل العقاد ظاهرة التقطيع عند سعد بأنه كان لا يريد أن يفوه إلا بالكلمة المعينة دون سواها . كما يعلل ظاهرة الوقوف على أواخر الكلمات بالحركة ، بأن سعداً كان منذ صغره محباً =

السياسيين بعده وساروا على الطريقة نفسها . وكان سعد كذلك يوشى خطبه بالسجع ، وخاصة الخطب المعدة ، فجاء بعض المفتونين بسعد وطريقته فتهجوا النهج نفسه ، بل بالغوا فيه كثيراً . ونجد صورة لذلك في خطاب مصطفى النحاس التي كان كثير منها أجزاء جمل - أو كلمات - مقطعة ، يسيطر عليها سجع فيه كثير من التكلف والافتعال .

وكان من أنبه الخطباء السياسيين - بعد سعد - مكرم عبيد ، الذي كان من أهم خصائص خطبه ، اللجوء إلى الاقتباس من القرآن الكريم . وقد كان مكرم في ذلك ماهراً أشد المهارة ، حيث كان مسيحياً شأنه ألا تكون له صلة بالقرآن الكريم ، فاستشهاده بكتاب الإسلام الأول واقتباسه منه ، يجذب إليه مشاعر الجماهير المسلمة الغفيرة ، ويحملها على الإعجاب بثقافته وسماحته وأخوته !! . وقد كان مكرم يتأسى هو الآخر خطى سعد في السجع ، وكان يلتزم هذا السجع في بعض خطبه التزاماً ، ويتفنن فيه تفنناً ، حتى يجعل بين السجعات الرئيسية سجعات فرعية ، ولكن ذلك كله مع ذكاء وفن ومهارة ، تبعد به كثيراً عن المزالق التي تورط فيها بعض من قلدوا سعداً دون أصالة .

وفي النصف الثاني من تلك الفترة ، ومع نشأة جيل جديد من السياسيين ، نجد طائفة من الشباب تلمع في ميدان الخطابة السياسية ، ولا تلتزم طريقة سعد ولا طريقة السياسيين القدماء عموماً ، في الميل إلى إثارة العاطفة والتلاعب بالمشاعر ، والجناح إلى المحسنات التي في مقدمتها السجع ؛ وإنما تميل هذه الطائفة من الشباب كثيراً إلى مخاطبة العقول والإشارة إلى التاريخ ، وخاصة تاريخ الثورات والحركات السياسية الناهضة ، كما تعتمد إلى بسط الحقائق السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، كل ذلك في دقة ووضوح وترسل ،

= للامتياز كارهاً للرياء ، فكان في وقوفه بالحركة مظهرًا - منذ صغره - - تمكنه من قواعد الإعراب ، ومعبراً عما في طبيعته من كره للرياء ، الذي يلجأ إليه البعض حين يسكن ليسلم ويستتر الجهل ويرائي بالعلم .

دون إغفال لجوانب الحرارة العاطفية والتدفق الخطابي الأسر . وكان يمثل هذا النوع أحمد حسين وفتحى رضوان .

وإذا كانت الخطابة السياسية قد ازدهرت ازدهاراً مشوباً بكثير من العيوب التي فرضتها روح الفترة - وهي روح الصراع السياسى - فإن الخطابة القضائية قد ازدهرت ازدهاراً خالصاً ، وارتقت رقياً سامياً ، حتى اكتملت أهم مقوماتها ورست أقوى دعائمها ، وأصبحت منذ تلك الفترة من جملة التقاليد القضائية الرائعة .

وقد تضافرت عوامل مختلفة ، على منح الخطابة القضائية هذا المستوى الرفيع . وكان فى مقدمة هذه العوامل ، استقرار تتاليد القضاء الوطنى بعد استكمال مراحلته وسيره نحو تمام تمصيره ، ثم ظهور جيل من رجال القضاء الممتازين - بعد جيل الرواد - يجمع إلى الثقافة القانونية المستوعبة قدرة بيانية وخطابية رائعة ، وذلك لما لهم من صلة وثيقة بالتراث العربى وعيون أدبه . كذلك كان من أهم العوامل التى منحت الخطابة القضائية الازدهار والرقى فى تلك الفترة ، ما كان من ممارسة رجال القضاء لعدد من القضايا الكبرى ، التى خلفتها طبيعة المرحلة ، بما حفلت به من معارك سياسية ووطنية^(١) . فقد

(١) مثل قضية « السردار » ، الذى اغتال فيها بعض الشباب الوطنى المتحمس « السرى ستاك » « سردار » الجيش المصرى ، وحاكم عام السودان فى ١٩ نوفمبر سنة ١٩٢٤ ، بينما كان عائداً من مكتبه فى وزارة الحربية إلى بيته فى الزمالك ، حيث أطلق عليه الرصاص من هؤلاء الشبان الذين كانوا يكمنون له فى سيارة بشارع إسماعيل أباطة ، مما أدى إلى وفاته فى اليوم التالى ٢٠ نوفمبر . وقد قدم المتهمون إلى المحكمة فقضت فى ٧ يولية سنة ١٩٢٥ بالإعدام شتقاً على ثمانية هم : عبد الفتاح عنايت ، وعبد الحميد عنايت ، وإبراهيم موسى ، ومحمود راشد ، وعلى إبراهيم ، وراغب حسن ، وشفيق منصور ، ومحمود إسماعيل ، كما قضت بالحبس سنتين على تاسع هو : محمود صالح . ثم استبدل حكم الإعدام بالنسبة للأول ، وجعل الأشغال الشاقة المؤبدة ، ونفذ فى الباقيين . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ١ ص ١٨٣ وما بعدها وص ٢٢٦ .

ومثل قضية « الاغتيالات السياسية » التى اتهم فيها جماعة من الشباب الوطنى - من بينهم أحمد ماهر ومحمود فهمى النقراشى - بما كان يصيب به بعض الإنجليز من اغتيالات فى أعقاب تطور الأدب الحديث

كانت هذه القضايا فرصة للقضاء المصرى ليمارس عمله على مستوى رفيع . وكانت الخطابة القضائية من أهم وسائل القضاء فى تلك القضايا ، حيث كانت سلاح المعركة للدعاء والدفاع على السواء .

وقد كانت الخطابة القضائية فى تلك الفترة تعتمد كثيراً على قوة الحججة ، ودقة الفهم للنصوص ، وبراعة التفسير للمواد ، وسعة الإلمام بالقانون ، ووفرة الاطلاع على التاريخ . هذا بالإضافة إلى إحكام العبارة وجمال الصياغة وروعة التصوير وقوة التأثير . كذلك كانت أميل إلى الترسل وأبعد عن المحسنات ، بخلاف ما كانت عليه الخطابة السياسية ، وخاصة عند سعد ومن حاكوه .

وقد تألق من بين الخطباء القضائيين عدد وفير من أمثال : أحمد لطفى وصبرى أبو علم وعبد الرحمن الرافعى ومكرم عبيد وهيب دوس .

= ثورة ١٩١٩ ، وقبل استقرار الأمر للوفد سنة ١٩٢٤ ، وقد كان تدبير تلك القضية والقبض على المتهمين بعد قتل السردار ، وذهاب وزارة سعد ، ومحجى زيور الذى مكن للإنجليز كثيراً . وقد حكم فى هذه القضية سنة ١٩٢٦ وبرئ أكثر المتهمين . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ١ ص ٢٦٠ وما بعدها .

ومثل قضية الأمير سيف الدين التى كانت فى عهد محمد محمود ، والتى اتهم فيها النحاس سنة ١٩٢٨ باستغلال مركزه واتفاقه - وهو محام - على نيل أتعاب باهظة لقاء رفع الحجر عن الأمير ، وكان ذلك الاتفاق فى فبراير سنة ١٩٢٧ ، قبل تولي النحاس الحكم بشهور ، وكان - كما يقال - يتوقع رئاسة الوفد والوصول إلى السلطة . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ٢ ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٧٥ .

ومثل قضية « البدارى » التى كانت فى عهد صدق سنة ١٩٣٢ ، والتى اتهم فيها اثنان من المواطنين بقتل مأمور مركز البدارى انتقاماً منه لما ارتكبه من فظائع وحوادث تعذيب ضد بعض الأفراد . وقد وصفت محكمة النقض - برئاسة عبد العزيز فهمى فى هذه القضية - رجال البوليس حينذاك ، بأنهم قد أتوا من الأعمال ما هو إجرام فى إجرام مما يدعو المرء إلى الثورة والانتقام . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ٢ ص ١٧٥ .

وأما الخطابة الدينية فقد ازدهرت ازدهاراً رائعاً ، ولمع في ميدانها طائفة أسهموا في الحياة العامة بخطبهم الدينية إسهاماً عظيماً ، بل أرسوا تقاليد جديدة للخطابة الدينية ؛ حيث جعلوها تقرب من الفكر الصحيح ، وتدنو من المنطق العلمي ، وتمتزج بالثقافة الواسعة . هذا إلى جانب البيان المشرق والعاطفة الجياشة والتدفق الأخاذ والروحية الشفافة .

وقد كانت هناك أسباب عديدة أدت إلى ازدهار الخطابة الدينية في تلك الفترة ، ومن أهم تلك الأسباب تقدم التعليم الديني تقدماً ملحوظاً ، بسبب إصلاح الأزهر والاهتمام بالدراسات الدينية في عدد من المعاهد العالية غير الأزهر^(١) . كما كان من تلك الأسباب ، تقدم الحياة الأدبية عموماً ، واتجاه أعلامها - وخاصة في النصف الأخير من تلك الفترة - إلى الموضوعات الإسلامية ؛ ثم اهتمام بعض الصحف بالمناسبات المتصلة بالإسلام ؛ واستكتاب كبار الأفلام في هذه المناسبات . فهذا كله قد فتح للخطباء الدينيين آفاقاً جديدة وأمدتهم ببيان حي ؛ ووجه أسلوبهم الخطابي وجهة أرقى .

على أنه كان من أهم أسباب تقدم الخطابة الدينية وازدهارها في تلك الفترة - فوق كل ما تقدم - تأليف عدد من الجمعيات الدينية ، التي كانت لها بدايات طيبة في التوجيه الديني والتعبئة الروحية ، والتي كانت الخطابة من أهم أدوات القائمين عليها في تحقيق ما يقصدهون من أهداف .

وقد لمع من بين الخطباء الدينيين في تلك الفترة عدد من الشيوخ المتأدبين المستنيرين كالشيخ المراغي والشيخ شلتوت . كما لمع عدد من القائمين على بعض الجمعيات الدينية ، ووصل بعضهم إلى حد طبع كثيرين بطريقته وخصائص أسلوبه .

وكان من أهم مميزات الخطابة الدينية في تلك الفترة ابتعادها نهائياً عن المحفوظ من المواعظ والمكرور من القوالب ، ثم اتجاهها إلى ربط الدين

(١) مثل : القضاء الشرعي ودار العلوم وكلية الحقوق .

بالدنيا ، وعدم الفصل بين الإسلام والسياسة ، ثم محاولة إبداء الرأى فى أكثر القضايا الوطنية والقومية ، ومعظم المشكلات المعاصرة من دستورية واقتصادية وسياسية ، والبحث لذلك كله عن سند من الإسلام أو رأى فى كتاب الله أو سنة رسوله أو مأثورات السلف . هذا من ناحية الموضوعات ، أما من ناحية الأسلوب ، فكان - فى جملة - أسلوباً مترسلاً جيداً ، ينجح كثيراً إلى الاقتباس من القرآن والحديث ، وإلى الاستشهاد بأخبار النبى والصحاب والسلف الصالح ، ويعتمد فى جماله على الجزالة العربية ، والجملة القرآنية ، والبيان الذى عرفناه عند خطباء الإسلام فى عهود الازدهار . هذا مع التدفق والجيشان والحرارة العاطفية ، وخاصة عند بعض زعماء الجمعيات الدينية الذين كانت الخطابة من أبرز مقومات شخصياتهم وأهم وسائل دعوتهم .

وأما الخطابة الاجتماعية ، فقد ازدهرت هى الأخرى ، نتيجة لنمو المجتمع وازدياد مشكلاته وتعدد قضاياها ، وخاصة بعد الاستقلال وتغلب التيار الفكرى الغربى ، ثم نتيجة لتقدم الثقافة وإنشاء عدد غير قليل من الجمعيات والهيئات التى تعنى بشئون المجتمع وتهتم بإصلاحه ، كالجمعيات المتصلة بقضايا الريف أو شئون المرأة ، أو دعوات البر ، وما إلى ذلك . وقد ، كانت هناك قضايا كثيرة تشغل الأذهان ، وتبأرى الألسن فى نقاشها عن طريق الخطابة الاجتماعية . وكان فى مقدمة تلك القضايا : قضية المجتمع بين المحافظة والتقليد ، وقضية المرأة بين البيت والعمل ، وقضية الإصلاح وأهم وسائله ، والنهوض وأنجع طرائقه ، وما إلى ذلك من قضايا اجتماعية .

وقد لمع فى ميدان الخطابة الاجتماعية طائفة ممن اتجهوا إلى الإصلاح الاجتماعى ، وكانت لهم قدرات خطابية ساعدتهم على توصيل أفكارهم إلى الآخرين . وكان فى مقدمة هؤلاء الأستاذ محمد توفيق دياب ، الذى كان يمثل الخطيب النموذج فى ذلك الحين . حيث كانت تجتمع فيه مقومات الخطيب البارع موهوبة ومكتسبة ، من لسن وحسن بيان ، إلى سعة فى الثقافة واحتفال

كبير بالأداء . فقد كان يعنى كثيراً بالوقفة والحركة والإشارة وحسن التخييم ، حتى كان فى بعض المواقف أشبه بممثل يؤدى دوراً ، منه بخطيب يلقى حديثاً . وكان كل ذلك مناسباً للمزاج الفنى للعصر الذى كان يعجب أشد الإعجاب بتمثيل يوسف وهبى وما فيه من صنعة وجلجلة .

على أنه فى الجزء الأخير من تلك الفترة ظهرت طائفة من الخطباء الاجتماعيين يعتمدون على المنطق الهادئ أكثر من الاعتماد على البيان الجزل ، وينحون إلى التأثير فى الفكر أكثر مما يهتمون بالتأثير فى الوجدان ، ويفضلون لغة الأرقام وبسط الحقائق ، على لغة الشعر والتحليق فى الخيال . وقد كان من ألمع الخطباء الاجتماعيين الذين سلكوا هذا المسلك إبراهيم سلامة ومظهر سعيد ، اللذان قد جمعا إلى المضمون الفكرى والمنهج العلمى قدرة بيانية فائقة وتدققاً خطابياً أسراً .

وقد أدى اتصال هذا النوع من الخطابة اتصالاً مباشراً بشئون الناس وأمور حياتهم اليومية ، إلى جنوح بعض الخطباء الاجتماعيين إلى التعبيرات الشعبية والاستعمالات العامية ، فجاءت خطبتهم أقرب إلى لغة الشعب ، مما يمكن أن تسمى معه « بالخطابة الشعبية » أى التى تقال بلغة الشعب وتعكس روحه . وقد كان فارس هذا الميدان فكرى أباطة .

هذا ، وقد نشط فى تلك الفترة لون الخطابة الحفلية . وهو ما كان يلقى فى حفلات التكريم والتأبين والاستقبال والتوديع ، وما إلى ذلك من مناسبات تدور حول شخص أو أشخاص ، ولا تتصل بالجماعة اتصالاً مباشراً . وهذا اللون من الخطابة قد عرف هو الآخر من قبل ، ولكنه نشط فى هذه الفترة التى يساق عنها الحديث ، نتيجة للتقدم الاجتماعى ومراعاة كثير من التقاليد والمواضع الراقية ، ثم نتيجة كذلك للصراع الذى كان طابع ذلك العصر ، وكان من نتائجه ظهور زعامات ورياسات عديدة . فكان أعوان تلك الزعامات والرياسات يتلمسون الفرص تلمساً لإظهار الحفاوة بهذا الزعيم أو ذاك

الرئيس . ومن وراء ذلك تكون الدوافع السياسية والحزبية وتتأجج الصراعات التي كانت تحكم ذلك العصر .

وقد كان هذا اللون من الخطابة يحكمه - غالباً - أمران رئيسيان : الأول طبيعة الموقف ، والثاني طبيعة الشخص الذي يدور حوله الحفل ، أما طبيعة الموقف فكانت تجعل من الخطبة خطبة مدح أو رثاء مثلاً ، إذا كان القول في مقام تكريم أو تأبين . وأما طبيعة الشخص الذي يدور حوله الحفل فكانت تلون الخطبة كثيراً بلون فنه أو طبيعة عمله ، فإذا كان من أهل السياسة صبغت الخطبة - مهما كان الموقف - بلون سياسي ، وإذا كان من رجال الأدب خاضت الخطبة كثيراً أو قليلاً في أمور الأدب ، كل ذلك علاوة على كونها أساساً خطبة تكريم أو تأبين . (علاوة أيضاً على كون قائلها من أهل السياسة والأدب أو من غير هؤلاء وهؤلاء .

وهكذا كانت الخطبة الحفلية تأخذ طابعاً خاصاً تمتاز فيه - غالباً - عدة خصائص من أنواع مختلفة من الخطابة ، وإن كان يغلب عليها طابع الموقف قبل كل شيء ، هذا الموقف الذي يفرضه موضوع الحفل .

وكان خطباء المحافل هم خطباء السياسة والقضاء والاجتماع . بالإضافة إلى رجال الأدب الذين كانوا يسهمون في كل هذه الأمور أو في أكثرها بأوفى نصيب .

ومن أمثلة الخطابة السياسية تلك الخطبة التي قالها سعد زغلول في حفل أعضاء مجلس الشيوخ ، الذي أقامه له هؤلاء الأعضاء بعد انتخابهم لأول مرة سنة ١٩٢٤ ، والتي يقول فيها :

« أيها السادة شيوخنا الكرام : أشكر حضراتكم على هذه الحفلة المملوءة وقاراً ، وعلى هذا التكريم الجامع لأسباب البهجة والسرور ، وأشعر في نفسي بخجل شديد عندما أتصور أن شخصي الضعيف هو موضوع هذا الاحتفال الشائق ، وأنه المعنى بمدح خطباتكم والمقصود من ثنائكم ، اعتقاداً مني أني دون ما تصفون . ولا شك أنكم تعرفون لي من بجار فضلكم ، وأنكم

إنما تنظرون إلى بالنظرة العاطفة ، لا بالنظرة الكاشفة . جزاكم الله أحسن الجزاء ، وأقدرني على أن أستحق هذا الثناء .

« وبعد فإني أهنيكم من كل قلبي بالثقة التي اكتسبتموها من البلاد .. لأن تولفوا مجلس الشيوخ في أول برلمان في بلادنا على الطراز الحديث . وأعد نفسي سعيدة بأني أول وزير مصري لحكومة دستورية ، تستمد قوتها من إرادة الشعب وتستند في بقائها على ثقة نوابه ...

« ستصبح هذه المبادئ بعد يوم واحد نافذة المفعول فينا ، ويصبح أمر الكل للكل ، ويشعر كل مصري أن حياته وحرية وشرفه وماله وولده ، كل ذلك ، تحت حماية القانون ، وأن على القانون حارساً قوياً أميناً هو البرلمان ، وأن البرلمان تحت حراسة أمة يقظة ، والكل في ذمة الله وعنايته .

« بعد يوم واحد تجد الوزارة نفسها مسئولة أمام نواب البلاد ، وأن عليها أن تبرر أعمالها العامة أمامكم ، كما تبررها أمام ضباطها الخاصة ، وتشعر من جهة أخرى بخفة ثقل المسئولية الملقاة عليها ؛ لوجود قوة بجانبها تقاسمها هذه المسئولية ، كما تشاطرها النظر في إدارة أمور البلاد .

« بعد يوم واحد يحل احترام الحكومة محل الخوف منها ، ويشد القرب منها بعد البعد عنها ؛ إذ يستيقن الكل أنها ليست إلا قسماً من الأمة تخصص لخدمتها العامة ، حسب القانون والمبادئ الديمقراطية ، وأن لكل واحد حصته فيها مباشرة أو بالواسطة ، فيبذل الكل جهودهم في معاونتها على القيام بمهمتها الخطيرة .

« وأكبر هذه المهمات شأناً وأخطرها قدراً وأشغلها لعقلي ولبي ، هي مهمة الاستقلال التام لمصر والسودان ... يتلو هذه المهمة مهمة القيام بالإصلاحات الداخلية ، وحل ما عقده الماضي من المشكلات ، وتذليل ما أقامته السياسات من العقبات في طريقنا . وما هذا بالهبات الهينات .

« ... فعلى الذين يحملهم فرط الحب للبلاد على تعجلنا أن يترشوا بنا ويشملوا ، لأن طبيعة الأشياء تأبى الطفرة ، ولكل شىء وقته ووسائله ، وعليهم أن يعتقدوا كل الاعتقاد أن هناك عقولا مشغولة بهذه المهام ، وعزائم معقودة على معالجتها ، وأن التأخير فيها ليس قصوراً أو تقصيراً ، ولكنه جرى مع الطبيعة على حكمها . ولينأكدوا أننا نزداد كل يوم قوة فى الإرادة ، ومضاء فى العزم ، وثباتاً فى الخطوة ، وغيره على الصالح العام . فليصبروا ، إن الله مع الصابرين . وليثقوا بنا ، إننا لا نقصد إلا خيرهم ، ولا نفتر طرفة عن خدمتهم ، ولا نترك فرصة تمر حتى نتهزها لبلوغ المراد . حقق الله أملنا ، ووفقنا جميعاً إلى الرشاد^(١) . »

ومن أمثلة الخطابة الاجتماعية تلك الخطبة التى قالها ترفيق دياب بعنوان : « الشباب المصرى خيوط الحاضر ونسيج المستقبل » والتى منها قوله :
« ... لا رجاء فى أمة إلا أن يكون لها إيمان ، ولا فى شباب أمة إلا أن يكونوا مؤمنين . »

« وليس المهم كيف تؤمن ، وإنما المهم أن تؤمن . نعم ، ولكن تؤمن بماذا ؟ تؤمن بشىء أنت دونه وتريد أن تسمو إليه ، تؤمن بقوة تستعين بها على ضعفك ، تؤمن بباعث عظيم من بواعث الأمل وبواعث العمل ، تؤمن بمثل من الأمثلة العليا تريده لنفسك فرداً ولأمتك جماعة ، تؤمن بمثل عال من الشجاعة يصونك من التذلل والخور ، تؤمن بمثل عال من الكرامة يصونك عن كل مهين وخسيس . »

« أما أنا فواحد من الذين يؤمنون بالقوة العظمى التى تجمع الصفات الحسنى فى اسم الله . وإيماني به إيمان الضعيف بالقوى ، ولكن حين أستمده منه القوة أحس كأنى ارتفعت فوق المناعم والمتاعب ، وفوق الفقر والغنى ، »

(١) اقرأ هذه الخطبة فى : آثار الزعيم سعد زغلول ، جمع وترتيب إبراهيم الجزيرى ج ١

وفوق الإخفاق والنجاح ، بل فوق الموت والحياة ، لأننى ارتكنت إلى العمد الباقى .

« . . . ليس مؤمناً بالله من لا يؤمن بالوطن ، أليست مصر كبرى أنعمه عليكم ؟ أجرى فيها كوثره . وأسبغ عليها رزقه ، وكساها من جماله ، وجعل لها السبق فى الأولين ليلحق بها المتخلفون ، وامتنحنا فى الحاضرين بمحنة التخلف لتمنض فتلحق السابقين ؟ . . . إن من جمحد نعمته ، وعق كنانته ، واتخذها سخرية ولعباً ، فهو بربه من الساخرين »^(١) .

ومن أمثلة الخطابة الحفلية الخالصة — التى راعت الموقف فحسب — خطبة مكرم عبيد فى حفل تأبين سعد زغلول ، والتى يقول فيها :

« إذن فقد مات سعد . وهذه الحفلة الحافلة هى حفلة الزعيم فى موته . إى وربى وحفلته الأولى ! . وهذه الجموع الحاشدة قد جاءت لتسمعه خطيباً محدثاً . لا وربى ، بل حديثاً يُرى ! . وهذه العيون اللوامع قد ألهمها بزريق ناظرية . لا وربى . بل حرقة الذكرى ! . وهذا السكون . وهذا الخشوع ، وهذا الجلال ، إن هى إلا مظاهر العزة والعظمة للعزیز العظيم فينا . لا وربى ، بل ضريبة الموت فرض على كل مصرى أن يؤديها مرة بعد أخرى ! . فقد مات من كان حياً فى كل قلب وأصبحت حياته شيئاً يتلى ! . وقد سكن من كان ناطقاً فى كل لسان ، وأصبح الكلام فيه دمعاً يُزجى .

« لقد دارت دورة الشؤم فشاعت أن أرثى سعداً باكياً نائحاً ، وقد اعتاد لسانى ألا يذكره إلا شادياً صادقاً . فسامحونا إذا ألح بنا الألم فضاقت عنه مآقينا ، فقد حرمننا حتى سلاوة البكاء عليه فى منيته ، وحتى نظرة الوداع إلى جثته ، وحتى خطوة التشييع فى رحلته^(٢) ، وقد كان والله يحنو على أشخاصنا فى محنته ، ويبكى على أمراضنا فى رحمته ، ولا يبغى بنا بديلاً فى غربته^(٣) .

(١) اقرأ نص هذه الخطبة فى جريدة الجهاد عدد ١٠ فبراير سنة ١٩٣٤ .

(٢) يشير الخطيب إلى أنه كان خارج البلاد وقت موت سعد ودفنه .

(٣) يشير الخطيب إلى ما كان من زبالتة لسعد حين نفى إلى سيشل سنة ١٩٢١ .

« إذن وقعت الواقعة التي طالما هادنا عليها القدر . وانتزع الموت في لحظة من ضنت به الأجيال متعاقبة ، وتعبت في صنعه وصوغه العظام والعبر . فكان لها عوناً على الدهر ، وكان هو المدّخر . إذن فقد نفذ السهم وحجم القدر . ذلك الذي كنا إلى الأمس ننادى به ، إذا انطلق السهم إليه ارتد وانكسر . وإذا التطم الموج بصخره عج وانحسر . وإذا امتدت إليه يد الحوادث ارتد القدر . عجباً هل تطاول القبر إلى مكان فوق هامات البشر ؟ . أم أن تلك العظمة الشاخنة لما لم تجد علواً ترتفع إليه قد تواضعت فتدانت حتى ذلك المستقر ؟ . سبحانك ربّي ، بل أردت فقدرت ، ففكك الوجود ، وإليك المفر »^(١) .

ومن نماذج الخطب التي لُوت بلون المقول فيه ، فأخذت طابعاً موضوعياً خطبة طه حسين في حفل تكريم العقاد الذي كان قد أقيم له سنة ١٩٣٤ بمناسبة نظمه « النشيد القومي »^(٢) . وهي الخطبة التي بايع فيها طه حسين العقاد بإمارة الشعر ، وفيها يقول :

« . . . نحن حين ندرس الشعر مضطرون إلى أن ندع ميولنا وأهواءنا وعواطفنا ، وإلى أن نحكم عقولنا وذوقنا وحده ، ونحن إذن من هذه الناحية بخلاء بالمدح ، بخلاء بالثناء ، لا نقدم المدح إلا بمقدار ، ولا نشئ إلا بشيء كثير من الاحتياط ؛ لأننا نزعم أننا أمناء على الفن ، وأن النقد يضطروننا إلى أن نتجنب الغلو والإسراف . ومع هذا فإنني أريد أن أكون منصفاً مسرفاً في الإنصاف إن صح هذا التعبير ، وأريد أن لا أخرج في المدح أو الثناء ،

(١) اقرأ نص هذه الخطبة في : عبرات الشرق على الزعيم سعد زغلول ، جمعه البحيري

(٢) كان هذا الاحتفال في مسرح حديقة الأزبكية مساء الجمعة ٢٧/٤/١٩٣٤ ، وكان برئاسة رئيس الوفد . وكان طه حسين في تلك الفترة يكتب في صحف الوفد نتيجة للوفاق الذي كان بين الأحرار والوفد ، والتكتل لمقاومة صدق . انظر : العقاد - دراسة وتحية - ص ٢٢٧ .

ولكنى على كل حال أعلن إليكم راضياً سعيداً أنى مضطر أن أثنى على العقاد الشاعر من غير تحفظ أو احتياط .

« لنا نحن النقاد مع العقاد مواقف ، يالها من مواقف ، نختصم فيها حول المعنى اختصاصاً مرهقاً عنيفاً ، ونختصم معه فى اللفظ اختصاصاً نصيق نحن به ويضيق به الناس ، ولكننا حين نختصم معه فى معنى أو لفظ ، أو حين نشط عليه فى النقد ، لا نزيد على أن نعترف له أنه الشاعر الفذ ، ولولا أنه الشاعر الفذ لما خصصناه .

« أما أنا أمها السادة فسعيد بهذه الفرصة التى أتيت لى ، ومكنتى من أن أعلن رأيى فى صراحة وأن أقول — وقد يكره هذا منى كثير من الناس — مكنتى من أن أقول ، بالرغم من الذين سيخطوا والذين سيسخطون : إنى لأؤمن فى هذا العصر الحديث بشاعر عربى كما أؤمن بالعقاد . أنا أعرف حق المعرفة وأقدر كما ينبغى نتيجة هذه المقالة التى أعلنها سعيداً مغتبطاً . أعلم هذا حق العلم ، وأعلمه مقتنعاً به محتملاً تبعاته ، وقد تعودت احتمال التبعات الأدبية .

« تسألونى لماذا أؤمن بالعقاد فى الشعر الحديث ، وأؤمن به وحده ؟ وجوابى يسير جداً . لماذا ؟ لأننى أجده عند العقاد مالا أجده عند غيره من الشعراء ، وإن شئت فأنى لا أجده عند العقاد ما أجده عند غيره من الشعراء ؛ لأننى حين أسمع شعر العقاد ، أو حين أدخل إلى شعر العقاد ، فلأنما أسمع نفسى أو أدخل إلى نفسى ، إنما أرى صورة قلبى وصورة قلب الجيل الذى نعيش فيه ، وحين أسمع شعر العقاد ، إنما أسمع الحياة المصرية الحديثة ، وأتبع المستقبل الرائع للأدب العربى الحديث ، إنما أرى شيئاً لا أراه عند غيره من الشعراء . تستطيعون أن تنظروا فى أى ديوان من دواوين العقاد ، لا أطلب منكم أن تقرأوا شعر العقاد الآن ، إنما انظروا فى الفهرست وحده ، فسترون من هذه النظرة اليسيرة فى هذه الصفحات القليلة ، أن العقاد شىء آخر ، وأن شعر العقاد شىء آخر ،

وأنه أرسل ليتحدث إلى نفوسكم أحاديث لم يتحدث بها أحد من قبل .

« ثم لماذا أيضاً ؟ لماذا أكبر العقاد وأومن به وحده دون غيره من الشعراء في هذا العصر ؟ لأن العقاد — أيها السادة — يصور لي هذا المثل الأعلى في الشعر الذى أحبيته وتمنيت وجاهدت في أن يحبه الشباب ، هذا المثل الأعلى الذى يجمع بين جمال العربى القديم وبين أمل المصرى الحديث ، هذا المثل الذى ليس محافظاً مسرفاً في المحافظة ، وليس مجدداً مسرفاً في التجديد ، إنما هو مزاج مقتصد منهما ، هو حلقة اتصال ، هو صلة خصبة بين مجدنا القديم وما نطمح فيه من مجدنا الحديث .

« . . . كنا أيها السادة نشفق على الشعر العربى ، وكنا نخاف عليه أن يرتحل سلطانه عن مصر ، وكنا نتحدث حين مات الشاعران العظيمان شوقى وحافظ ، كنا نتحدث عن علم الشعر العربى المصرى أين يكون ومن يرفعه للشعراء والأدباء يستظلون به ؟ كنا نسأل هذا السؤال ، وكنت أنا أسأل هذا السؤال ، لماذا ؟ لأننى كنت أرى شعر العقاد ، على علو مكانته وجلال خطره شعراً خاصاً مقصوداً على المثقفين والمترفين فى الأدب ، وكنت أسأل : هل آن للشعر القديم المحافظ المسرف فى المحافظة أن يستقر وأن يحتفظ بمجده ، وهل آن للشعر الجديد الذى يصور مجد العرب وأمل المصريين أن ينشط ويقوى ؟ انتظرت فلم أجد للمقلدين حركة أو نشاطاً ، فإذا المدرسة القديمة قد ماتت بموت شوقى وحافظ ، وإذا المدرسة الجديدة قد أخذت تؤدى حقها ، وتنهض بواجبها ، فترضى المصريين والعرب جميعاً ، وإذا الشعر الجديد يفرض نفسه على العرب فرضاً ، وإذا الشعور المصرى والقلب المصرى والعواطف المصرية أصبحت لا ترضى أن تصور كما كان يصورها حافظ وشوقى ، إنما تريد وتأتى إلا أن تصور تصويراً جديداً ، هذا التصوير الذى حمل الملايين على إكبار العقاد كما قال أحد الخطباء . إذن لا بأس على الشعر العربى والأدب العربى ، وعلى مكانة مصر فى الشعر والأدب .

« ضعوا لواء الشعر في يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء ، فقد رفعه لكم صاحبه » (١) .

٣ - القصص واستقرار اللون الفني :

في هذه الفترة استقر القصص كجنس أدبي ، ولم يعد متردداً بين استلهاام التراث وتأسى القصص الغربي (٢) ؛ فقد اتجه تماماً إلى الطريق الذي سلكه القصاصون الغربيون ، وتأسى القوالب الفنية في القصة القصيرة والرواية ، مستندبراً تلك المحاولات التي قصدت إلى استلهاام التراث ، كما فعل المولوي في « حديث عيسى بن هشام » ، ثم متجاوزاً مرحلة التمهيد التي كانت تمزج القصة ببعض العناصر الغربية عن فنها الصحيح ، كما فعل المنفلوطي في « العبرات » . وإلى ذلك كله ظهر جيل من كتاب القصص المتمكنين ، الذين تفرغوا فنياً لهذا الجنس الأدبي ، ولم يشاركوا - كأغلب الكتاب الكبار - في المجالات الصحفية والسياسية ، ولم يكن همهم المقال أو الكتاب أو ما إلى ذلك . فهؤلاء الكتاب القصصيون الخالص ، هم الذين جعلوا لهذا الجنس الأدبي مكاناً مرموقاً بين الأجناس الأدبية الأخرى .

وليس من شك في أن القصص مدين في استقراره - بجانب جهود هؤلاء الرواد - لما كان في الفترة السابقة من محاولات ولد معها هذا الجنس الأدبي على صورته الفنية في الأدب الحديث ، حيث كان ميلاد الرواية على يد الدكتور محمد حسين هيكل (٣) ، كما كان ميلاد القصة القصيرة على يد محمد تيمور (٤) .

(١) اقرأ نص الخطبة في جريدة الجهاد عدد ٢٩/٤/١٩٣٤ .

(٢) اقرأ عن هذا التردد ما كتب في المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر في الفترة السابقة .

(٣) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد الرواية الفنية على يديه في المبحث (د) من مباحث المقال رقم ٣ من مقالات النثر في الفترة السابقة .

(٤) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد القصة القصيرة على يديه في المبحث (هـ) من مباحث المقال رقم ٣ من مقالات النثر في الفترة السابقة .

ثم إن القصص مدين في استقراره — بجانب ذلك — لما كان من جهود المتفوضى في قصصه العرب والمؤلف ، برغم كل ما أخذ عليه من عيوب . فقد جذب القراء إلى هذا الجنس الأدبي ، وحبب إليهم متابعتة بفضل ما كان لهذا الكاتب المقتدر من أساليب مشرق وعاطفة حارة وخيال مجتج (١) .

ولا يمكن أن ينسى في هذا المقام فضل المترجمين والمعربين ، الذين نقلا إلى العربية — في هذ الفترة والفترة التي قبلها — نماذج مختلفة من القصص الغربى ، ومن هؤلاء الذين أسهموا في هذا الميدان : يعقوب صروف ، الذى ترجم « قلب الأسد » عن « والترسكوت » ، ونجيب حداد ، الذى ترجم « الفرسان الثلاثة » عن « اسكلندر دوماس » الأب ، وحافظ إبراهيم ، الذى ترجم « البؤساء » عن « فيكتور هوغو » ، وأحمد حسن الزيات ، الذى ترجم « رفايل » عن « لامارتين » كما ترجم « آلام فرتر » عن « سجوته » ، ومن هؤلاء الذين أسهموا في ميدان الترجمة القصصية محمد السباعى الذى ترجم « قصة مدينتين » عن « تشارلز دكنز » ، كما ترجم عدداً كبيراً من القصص القصيرة لمشاهير كتاب الغرب (٢) . كما لا ينسى في هذا المقام فضل أعلام آخرين كان لهم نشاط ملحوظ في حركة الترجمة القصصية ، مثل : أحمد حافظ عوض ، وعباس حافظ ، وعبد القادر حمزة ، وإبراهيم المازنى ، ومحمد عبد الله عنان .

فهذه العوامل مجتمعة ، بالإضافة إلى روح ثورة سنة ١٩١٩ وما سببته من غلبة التيار الفكرى الغربى ، ومن رغبة في خلق أدب مصرى (٣) ، قد منحت

(١) اقرأ ما كتب عنه بالمبحث (ب) من مباحث المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر في الفترة السابقة .

(٢) نشرت معظم هذه القصص مؤخراً في مجموعة بعنوان « مائة قصة » وقد نشرها الأستاذ يوسف السباعى نجل المترجم .

(٣) اقرأ ما كتب عن ذلك في التمهيد للحديث عن أدب هذه الفترة في صدر هذا الفصل وخاصة المقال رقم ٤ وهو تحت عنوان « الأدب وغلبة الاتجاه التجديدى » .

القصص استقراراً ، ووهيته قوة ، حتى احتل — منذ هذه الفترة — منزلة في الأدب الحديث ، بعد أن كان بعض الكتاب في الفترة السابقة يستحي أن يضع اسمه على عمل قصصى ، كما حدث للدكتور محمد حسين هيكل حين نشر « زينب » لأول مرة^(١) .

وكان من مظاهر هذا الاستقرار ، نمو القصة القصيرة ونضجها وتحديد ملامحها ؛ حتى صارت كائناً قوياً يوشك أن يدافع بقية الكائنات الأدبية الأخرى ، وكان ذلك بفضل جيل من الرواد الذين اهتموا بالقصة القصيرة ، وأوشكوا أن يوقفوا نتائجهم عليها ، من أمثال عيسى عبيد وشحاته عبيد ، ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين^(٢) . كما أسهم في هذا الفضل بعض الكتاب المرموقين ممن كان لهم نشاط كبير في ميادين عديدة من ميادين الأدب ، مثل إبراهيم المازني وتوفيق الحكيم^(٣) . كما أسهم في هذا الفضل بعض شباب الأدب في ذلك الحين ، ممن سيكون لهم شأن كبير في الفن القصصى بعد ذلك ، مثل نجيب محفوظ^(٤) .

كذلك كان من مظاهر هذا الاستقرار للفن القصصى — في هذه الفترة — نمو الرواية الفنية أيضاً ؛ حيث كثرت الأعمال الروائية الجيدة ، وتعددت

(١) كان ذلك سنة ١٩١٢ ، وقد كتب المؤلف على الرواية : (زينب : مناظر وأخلاق ريفية — بقلم فلاح مصرى) .

(٢) أخرج عيسى عبيد في هذه الفترة مجموعة « إحصان هام » سنة ١٩٢١ وأخرج شحاته عبيد مجموعة « درس مؤلم » سنة ١٩٢٢ ، وأخرج محمود تيمور تسع مجموعات قصصية تبدأ « بالشيخ جمعه » وتنتهى « بفرعون الصغير » ، وأخرج محمود طاهر لاشين مجموعتين هما « سخرية الناي » سنة ١٩٢٦ و « يحكى أن » سنة ١٩٢٩ .

(٣) أخرج المازني في هذه الفترة ثلاث مجموعات هي : « صندوق الدنيا » سنة ١٩٢٩ و « خيوط العنكبوت » سنة ١٩٣٥ ، ثم « في الطريق » سنة ١٩٣٧ . أما الحكيم فأخرج مجموعة « عهد الشيطان » سنة ١٩٣٨ .

(٤) أخرج نجيب في هذه الفترة مجموعة « همس الجذور » سنة ١٩٣٨ .

ألوانها ، وتمايزت اتجاهاتها ؛ فكان منها اللون التخيلي النفسى ، واللون التجريبي الشخصى ، واللون الاجتماعى الإصلاحي ، واللون الذهنى الفكرى ، واللون التاريخى القومى ^(١) .

كما كان من مظاهر استقرار الفن القصصى وقوته أيضاً ، مشاركة كبار الكتاب فى كتابة بعض الروايات ، حيث ظهرت كتابات روائية للدكتور طه حسين وللأستاذ العقاد وللأستاذ المازنى . كل هذا بالإضافة إلى جهود جيل الكتاب القصصين النخلص ؛ من أمثال عيسى عبيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، ثم نجيب محفوظ ^(٢) .

وعلاوة على هذا كله ظهرت بعض الفنون الأدبية ذات الملامح القصصية ، كفن الترجمة الذاتية ، الذى مثلته « الأيام » لطف حسين ، وكفن « اليوميات » الذى مثلته « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم .

وتفصيل القول عن كل هذه الفنون القصصية المختلفة ، وعن كل عمل من الأعمال المتصلة بها ؛ فى الكتاب الذى خصص لدراسة « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » وهو الكتاب الثانى المكمل لهذا الكتاب الأول .

(١) الروايات التحليلية فى هذه الفترة هى : « ثريا » لعيسى عبيد سنة ١٩٢٢ ، و « رجب أفندى » لمحمود تيمور سنة ١٩٢٨ ، و « الأطلال » للمؤلف نفسه سنة ١٩٣٤ ، و « أديب » لطف حسين سنة ١٩٣٥ . وروايات التجربة الشخصية فى هذه الفترة هى : « إبراهيم الكاتب » للمازنى سنة ١٩٣١ ، و « سارة » للعقاد سنة ١٩٣٨ ، و « عصفور من الشرق » للحكيم سنة ١٩٣٨ ، و « نداء المجهول » لتيمور سنة ١٩٣٩ . . . وروايات الطبقة الاجتماعية تمثلها : « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين سنة ١٩٣٤ ، و « دعاء الكروان » لطف حسين سنة ١٩٣٤ . . . واللون الذهبى تمثله « عودة الروح » للحكيم سنة ١٩٣٣ . أما اللون التاريخى فتتمثله : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد سنة ١٩٢٦ ، و « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ سنة ١٩٣٩ .

(٢) اقرأ تراجم هؤلاء ودراسة لأعمالهم القصصية فى : « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » للمؤلف .

٤ - المسرحية وتأصيل الأدب المسرحي :

كان النشاط المسرحي قد تضاعف في أواخر الفترة السابقة ، وبخاصة بعد عودة جورج أبيض إلى مصر وتأليفه لفرقة ، التي كانت فرقة طليعية في ذلك الوقت . ثم ازدهر هذا النشاط المسرحي في أوائل سنوات هذه الفترة التي أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ حيث تعددت الفرق المسرحية التي لمع فيها كبار الممثلين والمخرجين ، الذين يعتبرون جيل الأساتذة لفن التمثيل في مصر . فقد كانت هناك منذ أواخر الفترة السابقة وأوائل هذه الفترة . فرقة منيرة المهدية . وفرقة عبد الرحمن رشدي ، وفرقة أبناء عكاشة ، وجمعية رقى الآداب والتمثيل ، وجمعية أنصار التمثيل ، وفرقة عزيز عيد ، وفرقة الريحاني ، وفرقة علي الكسار^(١) .

غير أنه منذ أعقاب الحرب الكبرى الأولى كان قد غلب على المسرح الجانب الهزلي ، وأصبح الجانب الجاد في المحل الثاني ، ووصل الأمر إلى ما يشبه الأزمة للمسرح الجاد في أوائل الفترة التي يسبق عنها الحديث^(٢) ، حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى فرقة مسرحية جديدة تضطلع بالمسرح الجاد وتبذل في سبيله كثيراً من الجهود . وقد كانت فرقة رمسيس المسرحية التي كونها يوسف وهبي سنة ١٩٢٣^(٣) ، هي الفرقة التي اضطلعت بهذه المهمة^(٤) . وقد آزرها بعض الوقت فرقة فاطمة رشدي . غير أن جهود فرقة رمسيس ما لبثت أن ضعفت في أوائل الثلاثينيات أمام معوقات كثيرة كان المال في مقدمتها . ثم زاد من فتور حماس هذه الفرقة وغيرها من الفرق المسرحية ظهور السينما وإنتاج أوائل الأفلام المصرية ، التي بدأت تجذب المشاهدين

(١) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٤١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) انظر : صحيفة الأهرام العدد الصادر في ١٩٥٣/٣/٧ .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٩ .

وتحوّلهم من المسارح إلى دور الخيالة^(١) .
وهنا مست الحاجة إلى رعاية الدولة للمسرح ، فألفت الفرقة القومية
سنة ١٩٣٥ ، وضمت نخبة ممتازة من كبار الممثلين والمخرجين : وعهد برياستها
إلى الشاعر الكبير خليل مطران .

وهكذا استمر النشاط المسرحي حياً نامياً أغلب سنوات هذه الفترة بفضل
تلك الفرق الأهلية العديدة، التي كان من أهمها فرقة رمسيس ، ثم بفضل
تلك الفرقة الحكومية التي كانت تحمل اسم النثرة القومية .

ومن خلال أعضاء تلك الفرق العديدة لمع عزيز عيد ، ويوسف وهبي ،
ونجيب الريحاني ، وزكي طليمات ، وحسين رياض . وفؤاد شفيق ، وأحمد
علام ، وسليمان نجيب ، كما تألفت أسماء : روز اليوسف . وفاطمة رشدي ،
وأمانة رزق ، وزينب صدقي .

وقد كان من مظاهر النشاط المسرحي في هذه الفترة افتتاح أول معهد
للممثل : ذلك المعهد الذي أشرف على إنشائه زكي طليمات . والذي ما لبث
أن أغلق في عهد صدقي وعلى يد وزير المعارف في عهد حلمي عيسى ،
بحجة المحافظة على التقاليد . ولكن هذا المعهد برغم إغلاقه في ذلك العهد ،
قد أسهم هو الآخر في النشاط المسرحي وخرج طائفة من أعلام التمثيل رجالاً
ونساء ، مثل : حسين صدقي وأحمد بدرخان ، وروحية خالد وزوزو
حمدي الحكيم^(٢) .

كذلك كان من مظاهر النشاط المسرحي في هذه الفترة ظهور أول مجلة
للمسرح ، وهي تلك المجلة التي كان يصدرها محمد عبد المجيد حلمي ،

(١) ظهر أول فيلم مصري سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليلى ، وكان فيلماً صامتاً . وظهر أول فيلم
مصري ناطق سنة ١٩٣٥ وهو فيلم أولاد الذوات ، انظر : صحيفة الأخبار ، العدد الصادر في ١٢
نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمد تيمور ص ١١١ وما بعدها .

والتي كان يكتب فيها التابعي أول كتاباته في النقد الفني^(١).

وكما سبب هذا النشاط المسرحي تألق عدد من كبار الممثلين والممثلات ، سبب كذلك التماع عدد من الكتاب ، الذين أمدوا المسرح بكثير من المسرحيات ، ما بين مؤلفة ومترجمة ومترجمة . ومن هؤلاء : محمد لطفي جمعة ، عباس علام ، وبديع خيرى ، وأنطون يزبك ، وإسماعيل وهبى ، ووداد عرفى ، ثم يوسف وهبى ونجيب الريحاني ؛ فقد أصبح الأول يؤلف لنفسه بعد أن كان يؤلف له أنطون يزبك ، كما صار الثانى يشارك بديع خيرى فى التأليف حيناً والاقتباس من المسرحيات الفرنسية حيناً آخر .

وربما يضاف إلى هذه المظاهر الدالة على نشاط الحركة المسرحية ونموها فى فترة ما بين الحربين ، ما كان من جذب العمل المسرحي لعدد من الشباب المثقف من أبناء الأسر المحافظة . فقد اقتحم كثير من هؤلاء ميدان التمثيل بجرأة ، فأسهموا فى تمزيق ما تبقى على المسرح من ظلال الازدراء ، التى كانت تلقى ظلماً عليه ، ونسجوا بدلا من تلك الظلال . جللا من التقدير والإجلال ، ما زال المسرح يرفل فيها منذ ذلك الحين . وفى هذا المقام يذكر محمد تيمور ، الذى اشتغل بالمسرح تمثيلاً وتأليفاً ، وهو ابن العالم والأديب الكبير أحمد باشا تيمور . كما يذكر عبد الرحمن رشدى^(٢) ، وهو المحامى اللامع الذى آثر خشبة المسرح على منصة الدفاع ، كما يذكر محمد عبد الرحمن^(٣) ، وهو أستاذ الجغرافيا المتخصص فى إنجلترا ، والذى كان أول رئيس لجمعية أنصار التمثيل ، والذى قام بدور البطولة فى بعض المسرحيات^(٤) . ثم يذكر يوسف وهبى ، ابن أحد البشوات المرموقين ، والذى آثر دراسة التمثيل فى إيطاليا على دراسة أى شىء آخر ، ثم كرس

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٤ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٤٥ وما بعدها .

(٣) هو شقيق الرائد القصصى محمود طاهر لاشين .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٦١ وما بعدها .

حياته لهذا الفن رغم مقاومة والده الباشا لهذا الاتجاه ^(١).

وطبيعى أن يكون لهذا النشاط المسرحى النامى أثر واضح على أدب المسرح؛ فبالإضافة إلى المسرحيات الكثيرة التى كان يقوم عليها عمل تلك الفرق العديدة - والتى لا يصل كثير منها إلى مستوى الأدب - ظهرت نصوص مسرحية أدبية متنوعة غنية، نمت الأدب المسرحى - الذى ولد غصفاً فى الفترة السابقة ^(٢) - وجعلته نوعاً أصيلاً من أنواع الأدب المصرى الحديث.

وهذه النصوص المسرحية الأدبية، التى نمت أدب المسرح وأصلته، قد تجلت فى نتائج علمين من أعلام الأدب المصرى، هما أحمد شوقي، وتوفيق الحكيم. فعلى جهود شوقي تم تأصيل المسرحية الشعرية، حيث أخرج فى هذه الفترة خمس مسرحيات شعرية هى: « مصرع كليوباترة » و« قمييز »، و« مجنون ليلى » و« عنتره » و« الست هدى »، بالإضافة إلى إعادة كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « على بك الكبير » التى كتبها فى الفترة السابقة ^(٣).

وعلى جهود الحكيم تم تأصيل المسرحية النثرية، حيث أخرج فى هذه الفترة مسرحيتين ذهنتين هما: « أهل الكهف » و« شهر زاد »، بالإضافة إلى مسرحيته السياسية « براسكا أو مشكلة الحكيم ». هذا إلى جانب عدد

(١) انظر: علائح المسرح العربى لمحمود تيسور ص ٧٧.

(٢) انظر: الفصل الذى ختم به الحديث عن الأدب فى الفصل السابق، وعنوان الفصل: « المسرحية وأولية الأدب المسرحى ».

(٣) توارينغ ظهور المسرحيات هى: « مصرع كليوباترة » سنة ١٩٢٧، « قمييز » سنة ١٩٣١، و« مجنون ليلى » سنة ١٩٣١، « عنتره » سنة ١٩٣٢. أما « الست هدى » فلم تنشر فى حياة المؤلف.

من المسرحيات الاجتماعية والنفسية التي ضمها كتابه « مسرحيات توفيق الحكيم »^(١).

وكل من مسرحيات شوقي والحكيم جعلت الأدب المسرحي يأخذ مكاناً مرموقاً بين الفنون الأدبية في الأدب المصري ، إذ أصبحت هذه المسرحيات نصوصاً حية من هذا الأدب ، وأنماطاً ينسج على منوالها الأدباء .

وقد فصل القول عن هذا الأدب المسرحي وعن كل هذه الأعمال الشعرية والثرية التي تمثلها ، في الكتاب الثاني ، الذي جعل لدراسة : « الأدب القصصي والمسرحي في مصر » ، والذي هو توأم هذا الكتاب الأول .

أسأله أن ينفع بهما وأن يثيب عليهما . وله الحمد في الأولى والآخرة .

(١) ظهرت « أهل الكهف » سنة ١٩٣٢ ، وظهرت « شهر زاد » سنة ١٩٣٤ ، وظهرت « يراسكا » سنة ١٩٣٩ ، وظهرت مجموعة مسرحيات توفيق الحكيم « سنة ١٩٣٧ » ، في مجلدين .

مراجع الكتاب

مرتبة عناوينها حسب الحروف الهجائية

أولا - المراجع العربية

الكتب :

(أ)

- ١ - الانجازات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٤ - ١٩٥٦) .
- ٢ - آثار الزعيم سعد زغلول ، جمع إبراهيم الجزيري ج ١ (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
- ٣ - الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ٤ - أدب المازني للدكتورة نعمات فؤاد (القاهرة سنة ١٩٥٤) .
- ٥ - أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ٢ - ج ٦ (القاهرة سنة ١٩٥٠ - ١٩٥٤) .
- ٦ - الأدب الأندلسي للدكتور أحمد هيكمل ط ٢ (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
- ٧ - الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
- ٨ - أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية لجورج صيدح (القاهرة سنة ١٩٥٦) .
- ٩ - الأدب ومذاهبه للدكتور محمد منلور ط ٢ (القاهرة سنة ١٩٥١) .
- ١٠ - أرواح شاردة لعلی محمود طه المهندس ط ٤ .
- ١١ - الأزهر وتاريخه وتطوره (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
- ١٢ - الإسلام في شعر شوقي للدكتور أحمد الحوفي (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
- ١٣ - أسواق الذهب لأحمد شوقي ط . دار الهلال (القاهرة سنة ١٩٣٢) .
- ١٤ - الأعلام لخير الدين الزركلي عشرة أجزاء (القاهرة سنة ١٩٥٤) .
- ١٥ - أعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن (القاهرة سنة ١٩٤٩) .

- ١٦ - أفيون الشعوب لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٥٦) .
 ١٧ - إنشاء العطار للشيخ حسن العطار (القاهرة سنة ١٩٥٤هـ) .

(ب)

- ١٨ - بدائع الزهور لابن إياس (استانبول سنة ١٩٣٢) .
 ١٩ - برناردشو لأحمد خاكي (الإسكندرية سنة ١٩٦٧) .

(ت)

- ٢٠ - تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر للويس شيخوخ ج ١ ، ج ٢ (بيروت سنة ١٩٠٨ - ١٩١٠) .
 ٢١ - تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ بتحقيق شوقي ضيف (القاهرة سنة ١٩٥٧) .
 ٢٢ - تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (بحث مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية) .
 ٢٣ - تاريخ التعليم في عصر محمد علي لأحمد عزت عبد الكريم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .
 ٢٤ - تاريخ التعليم في مصر - عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم (القاهرة سنة ١٩٤٥) .
 ٢٥ - تاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعي مجلدان (القاهرة سنة ١٩٢٩ - ١٩٣٠) .
 ٢٦ - تاريخ الشيخ محمد عبده لمحمد رشيد رضا ٤ أجزاء (القاهرة سنة ١٩٣١) .
 ٢٧ - تاريخ مصر الاقتصادي والمالي للدكتور أمين مصطفى عفيفي ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٥٤) .
 ٢٨ - تاريخ مصر من الفتح العثماني لسليم حسن ط ٦ (القاهرة سنة ١٩٢٤) .

- ٢٩ - تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر لجورجي زيدان ج ١ ، ج ٢
(القاهرة سنة ١٩١٠) .
- ٣٠ - تخلص الإبريز في تلخيص باريز لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
- ٣١ - تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
- ٣٢ - تطور الشعر العربي الحديث في مصر للدكتور ماهر حسن فهمي
(القاهرة سنة ١٩٥٨) .
- ٣٣ - تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده (القاهرة سنة ١٩٤٤) .
- ٣٤ - تقويم جامعة القاهرة (القاهرة سنة ١٩٥٧) .
- ٣٥ - تقويم دار العلوم لمحمد عبد الجواد (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

(ث)

- ٣٦ - ثورة الأدب للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٣٧ - ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٦) .
- ٣٨ - الثورة العربية لعبد الرحمن الرافعي (القاهرة سنة ١٩٤٩) .

(ج)

- ٣٩ - جماعة أبوللو لعبد العزيز الدسوقي (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

(ح)

- ٤٠ - حافظ إبراهيم للدكتور عبد الحميد سند الجندى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .
- ٤١ - حافظ وشوقي للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٤٢ - الحجاج بن يوسف لجورجي زيدان (القاهرة سنة ١٩٠٢) .
- ٤٣ - حديث الأربعاء للدكتور طه حسين ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ (القاهرة سنة ١٩٢٦ - ١٩٤٥) .

- ٤٤ - حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي (القاهرة - مطبعة مصر) .
 ٤٥ - حصاد المهشم لإبراهيم عبد القادر المازني (القاهرة سنة ١٩٣٢) .
 ٤٦ - حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق - تمهيد ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
 ٤٧ - حياة الرافي محمد سعيد العريان (القاهرة سنة ١٩٣٩) .

(خ)

- ٤٨ - الخطابة السياسية لعبد الصبور مرزوق (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دارالعلوم) .
 ٤٩ - الخطط التوفيقية لعلى مبارك (القاهرة سنة ١٣٠٥ - ١٣٠٦ هـ) .
 ٥٠ - خلاصة اليومية لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩١٢) .

(د)

- ٥١ - دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
 ٥٢ - الديوان لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ج ١ ، ج ٢ (القاهرة ١٩٢٠ - ١٩٢١) .
 ٥٣ - ديوان أطيف الربيع لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
 ٥٤ - ديوان أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٣٥) .
 ٥٥ - ديوان الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى (القاهرة سنة ١٩٣٤) .
 ٥٦ - ديوان أنداء الفجر لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩١٠) .
 ٥٧ - ديوان البارودى طبعة دار الكتب ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٠ - ١٩٤٢) .
 ٥٨ - ديوان بعد الأعاصير لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
 ٥٩ - ديوان حافظ لحافظ إبراهيم ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٣٩) .
 ٦٠ - ديوان الخليل لخليل مطران (القاهرة سنة ١٩٠٨) .
 ٦١ - ديوان زينب للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٤) .

- ٦٢ - ديوان الساعاتى لمحمود صفوت الساعاتى (القاهرة سنة ١٩١١) .
- ٦٣ - ديوان السيد محمد شهاب الدين (القاهرة سنة ١٢٧٧ هـ) .
- ٦٤ - ديوان شرق وغرب لعلى محمود طه المهندس (القاهرة سنة ١٩٤٧) .
- ٦٥ - ديوان الشفق الباكي لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
- ٦٦ - ديوان الشوق العائد لعلى محمود طه المهندس (القاهرة سنة ١٩٤٤) .
- ٦٧ - ديوان الشوقيات لأحمد شوقى ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ ، ج ٤ (القاهرة سنة ١٩٤٨ ، ١٩٥٠ ، ١٩٥١) .
- ٦٨ - ديوان الشيخ على أبى النصر (القاهرة ١٣٠٠ هـ) .
- ٦٩ - ديوان صالح جودت (القاهرة سنة ١٩٣٤) .
- ٧٠ - ديوان صالح مجدى (القاهرة سنة ١٣١١ هـ) .
- ٧١ - ديوان عابر سبيل لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٧٢ - ديوان عائشة التيمورية (القاهرة سنة ١٩٥٢) .
- ٧٣ - ديوان عبد الرحمن شكرى (الإسكندرية سنة ١٩٦٠) .
- ٧٤ - ديوان عبد المطالب لمحمد عبد المطالب (القاهرة بدون تاريخ) .
- ٧٥ - ديوان العقاد لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٨) .
- ٧٦ - ديون عودة الراعى لأحمد زكى أبى شادى (الإسكندرية سنة ١٩٤٢) .
- ٧٧ - ديوان الكاشف لأحمد الكاشف ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩١٣ - ١٩١٤) .
- ٧٨ - ديوان ليالى الملاح التائه (القاهرة سنة ١٩٤٣) .
- ٧٩ - ديوان المازنى لإبراهيم عبد القادر المازنى ط . المجلس الأعلى لرعاية الفنون (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ٨٠ - ديوان مجد الإسلام لأحمد محرم (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
- ٨١ - ديوان محرم لأحمد محرم ج ١ (القاهرة سنة ١٩٠٨) ، ج ٢ (دمنهور سنة ١٩٢٠) .

٨٢- ديوان مختارات وحى العام للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٨) .

٨٣- ديوان الملاح التائه لعلى محمود طه المهندس ط ٤ (القاهرة سنة ١٩٤٣) .

٨٤- ديوان ناجى ط . وزارة الثقافة (القاهرة سنة ١٩٦١) .

٨٥- ديوان نسيم لأحمد نسيم القاهرة سنة ١٣٢٦ هـ) .

٨٦- ديوان هدية الكروان لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٨٧- ديوان هكذا أغنى لمحمود حسن إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٣٨) .

٨٨- ديوان وحى الأربعين لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٨٩- ديوان وطنيتى لعلى الغياثى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٤٧) .

٩٠- ديوان الينبوع للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

(ر)

٩١- رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٥ - ١٩٥٦) .

٩٢- رفاة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى (القاهرة سنة ١٩٥٠) .

٩٣- الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون كرم غطاس (بيروت سنة ١٩٤٩) .

٩٤- الروائع لشعراء الجليل جمع محمد فهمى (القاهرة سنة ١٩٤٥) .

٩٥- الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

٩٦- الرومانتيكية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث لعيسى بلاطة (بيروت سنة ١٩٦٠) .

(ز)

٩٧- زعماء الإصلاح لأحمد أمين (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

٩٨- زينب للدكتور محمد حسين هيكل ط الشركة العربية (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

(س)

- ٩٩ — ساعات بين الكتب لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٩) .
١٠٠ — سعد زغاول — سيرة وتحية لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

(ش)

- ١٠١ — شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (القاهرة سنة ١٩٥١) .
١٠٢ — شعراء الرابطة العلمية لنادرة السراج (القاهرة سنة ١٩٥٧) .
١٠٣ — الشعر العربي في المهجر لمحمد عبد الغنى حسن (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
١٠٤ — شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٧) .
١٠٥ — الشعر المصرى بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقات ١ ، ٢ ، ٣ (القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨) .
١٠٦ — شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

(ص)

- ١٠٧ — الصحافة والأدب فى مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
١٠٨ — صهاريج اللؤلؤ لمحمد توفيق البكرى (الطبعة الثانية بدون تاريخ) .

(ع)

- ١٠٩ — عبده بك لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
١١٠ — العبرات لمصطفى لطفى المنفلوطى (القاهرة سنة ١٩٣٥) .
١١١ — عبرات الشرق على الزعيم سعد، جمع البحيرى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
١١٢ — عجائب الآثار لعبد الرحمن الجبرئى (القاهرة سنة ١٣٢٢ هـ) .
١١٣ — عصر إسماعيل لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٣٢) .
١١٤ — العقاد — دراسة وتحية (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
١١٥ — علم الدين لعلى مبارك ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ (القاهرة سنة ١٨٨٣) .

- ١١٦ - على محمد طه للسيد تقي الدين السيد (القاهرة من مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون) . .

(غ)

- ١١٧ - الغريبال لميخائيل نعيمة (القاهرة سنة ١٩٢٣) .

(ف)

- ١١٨ - فجر القصة ليحيى حتى (القاهرة - المكتبة الثقافية رقم ٦) .
 ١١٩ - فن الخطابة للدكتور أحمد الحوفى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
 ١٢٠ - الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
 ١٢١ - فى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٦١) .
 ١٢٢ - فى الأدب المصرى المعاصر للدكتور عبد القادر القط (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
 ١٢٣ - فى الأدب والنقد للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٤٩) :
 ١٢٤ - فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الراعى ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ (القاهرة سنة ١٩٤٧ - ١٩٥١)
 ١٢٥ - فى أوقات الفراغ للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٤٨) .
 ١٢٦ - فى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
 ١٢٧ - فى منزل الوحي للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

(ق)

- ١٢٨ - قبض الريح لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٤٨) .
 ١٢٩ - القصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور يوسف نجم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

١٣٠ - القصة القصيرة في مصر لعباس خضر (القاهرة سنة ١٩٦٦) .

(م)

١٣١ - ما تراه العيون لمحمد تيمور - ط . وزارة الثقافة (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

١٣٢ - محاضرات عن إبراهيم المازني للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٣٣ - محمد عبده للدكتور عثمان أمين (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

١٣٤ - المدخل في النقد الأدبي للدكتور محمد غنيمي هلال (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

١٣٥ - محمد عبد المعطى الممشرى لصالح جودت (من مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون) .

١٣٦ - مذكرات عرابي لأحمد عرابي (القاهرة - الهلال سنة ١٩٥٣) .

١٣٧ - مذكراتي في نصف قرن لأحمد شفيق (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

١٣٨ - المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٢٩٢ هـ) .

١٣٩ - المسرحية لعمر الدسوقي (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

١٤٠ - المسرحية للدكتور يوسف نجم (بيروت سنة ١٩٥٦) .

١٤١ - المسرحية في شعر شوقي للدكتور محمود شوكت (القاهرة ١٩٤٧) .

١٤٢ - المسرح النثرى للدكتور محمد مندور - الحلقة الأولى (القاهرة من مطبوعات معهد الدراسات العربية) .

١٤٣ - مسرحيات شوقي للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٤٤ - مصر والسودان في أوائل عهد الاحتلال البريطاني لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٤٢) .

- ١٤٥ - مصطفى كامل لعبد الرحمن الراجحي (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
- ١٤٦ - مطالعات في الكتب والحياة لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٤) .
- ١٤٧ - مع العقاد للدكتور شوقي ضيف (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
- ١٤٨ - المنفلوطي - حياته وأدبه لمحمد أبي الأنوار (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم) .
- ١٤٩ - مناهج الألباب المصرية لرفاعة الطهطاوي (القاهرة سنة ١٢٨٦ هـ) .
- ١٥٠ - من حديث الشعر والنثر للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٦) .
- ١٥١ - مواقع الأفلاك في وقائع تلياك لرفاعة الطهطاوي (بيروت سنة ١٨٨٥) .
- ١٥٢ - موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس (القاهرة سنة ١٩٤٩) .
- ١٥٣ - الميثاق الوطني للرئيس جمال عبد الناصر (القاهرة ١٩٦٢) .

(ن)

- ١٥٤ - نشأة النثر الحديث لعمر الدسوقي ج ١ (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ١٥٥ - نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر لعز الدين الأمين (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
- ١٥٦ - النثر العربي المعاصر في مائة عام لأنور الجندى (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ١٥٧ - النظرات ط ١٦ (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(و)

- ١٥٨ - وطنية شوقي للدكتور أحمد الحوفي (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
- ١٥٩ - وميض الروح لمحمد تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٢) .

الدوريات :

- ١ — صحيفة الأخبار سنة ١٩٦٧ .
- ٢ — مجلة الأدب سنة ١٩٦٣ .
- ٣ — مجلة أدبي سنة ١٩٣٦ .
- ٤ — مجلة البعثة الكويتية ١٩٥٤ .
- ٥ — مجلة أبولو سنة ١٩٣٢ ، ١٩٣٣ ، ١٩٣٤ .
- ٦ — صحيفة البلاغ الأسبوعي سنة ١٩٢٦ .
- ٧ — صحيفة الجريدة سنة ١٩٠٧ .
- ٨ — صحيفة الجهاد سنة ١٩٣٤ .
- ٩ — صحيفة الدستور سنة ١٩٠٧ ، ١٩٠٨ .
- ١٠ — مجلة الرسالة ١٩٣٥ ، ١٩٤٦ ، ١٩٦٥ .
- ١١ — صحيفة السياسة الأسبوعية ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٢ .
- ١٢ — صحيفة عكاظ سنة ١٩١٣ ، ١٩١٤ .
- ١٣ — مجلة العصور سنة ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ .
- ١٤ — مضابط مجلس النواب من سنة ١٩٢٤ — ١٩٣٩ .
- ١٥ — مجلة المنار سنة ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ .
- ١٦ — مجلة الهلال سنة ١٩٢٦ ، ١٩٣٢ ، ١٩٦٦ .

ثانياً - المراجع الأجنبية

1. Ahmed Shawki, Prince de Poètes. A. El-Gomayel (Le Caire 1949).
2. Allenby in Egypt : Viscount Wavell. (London 1943).
3. An Introduction to the English novel : A. Kettle (London 1953).
4. A Premier of Literary Criticism: G.E. Hollingworth (Univ. Tutorial Press 1948).
5. Aspects of the Novel : E.M. Forster (London 1947).
6. The Cambridge History of English Literature (Vol. 12).
7. The Encyclopaedia Britannica (Vol. 20).
8. Hafiz and Shawqui : A.J. Arberry : J.R.A.S. (January 1937 Part 1).
9. Lectures on English Poets : William Hazlitt (London 1951).
10. Modern Egypt : The Earl of Cromer. Vol. 2. (London 1908).
11. The Name and Nature of Poetry : A.E. Housman (Univ. Press, Cambridge, 1945).
12. The Poetic Image : C. Day Lewys (London 1947).
13. Poetry and Contemplation : G.R. Hamilton.
14. Poetry Direct and Ablique : E.M.W. Tillyard.
15. Point of View : T.S. Eliot (London, 5 imp.)
16. Reading the Short Story: H. Shaw and D. Bement. (New York 1941).
17. The Rise of the novel : I. Watt (California 1957).
18. Romanticism : Lascelles Abercrombie (London 1927).
19. Short Story Writing : S.A. Moseley (London 1948).
20. The Situation in Egypt : The Earl of Cromer (London 1908).
21. The Structure of the Novel : E. Muir (London 1954).
22. Studies on the Civilization of Islam : A.R. Gibb (London 1962).
23. Style : Walter Raleigh (London 1962).
24. What is Classic : T.S. Eliot (1944).



UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARY

107.1